الوظائف الصرفية والنحوية لقواعد الإملاء العربي

الدكتور محمد أحمد أبو عيد*

الملخص

قصدت هذه الدراسة الكشف عن الوظائف الصرفية والنحوية لقواعد الإملاء العربي، وذلك، بتبيان الحالة التي كانت عليها الكتابة العربية قبل التقعيد الإملائي، والحالة التي آلت إليها تلك الكتابة بعد التقعيد، ومن ثم، الكشف عن محاولات الإملائيين في تثبيت أشكال كتابية محددة على حساب أشكال أخرى، على أن يؤدي الشكل المعيار والمقيس وظيفة صرفية أو نحوية، أو أن يؤدي الوظيفتين كليهما.

كما، وخلصت الدراسة إلى أن كثيراً من قواعد الإملاء قد وضعت في ضوء تأثر الإملائيين بالقواعد الصرفية والنحوية، وأتت على ذلك كله بشواهد نصية.

كلمات مفتاحيّة: الوظيفة، الصرف، النحو، القاعدة، الإملاء.

المقدمة:

يتفق اللسانيون المعاصرون على أن الكتابة نظام سيميولوجي آخر غير ذلك النظام اللغوي الذي تتمحور حوله اللسانيات[١]، وعلى ذلك، فقواعد الإملاء ليست هي قواعد الصرف والنحو، ولا يفترض بها، أي قواعد الإملاء، أن تنبني على تلك القواعد، أي القواعد الصرفية والنحوية، بل يفترض بقواعد الإملاء أن تصف الحدث الكتابي، كما هو، بوصفه حدثاً يسجل المنطوق، لا أن تندفع لوصف وتحليل الوظائف الصرفية والنحوية للغة.

وفي الوقت الذي تقرر فيه اللسانيات المعاصرة حقيقة ذلك الانفصال بين قواعد اللغة وقواعد الإملاء، فإن اللسانيين العرب المعاصرين لا يفتأون يشيرون إلى تلك الحالة من الخلط بين الكتابة واللغة

---

*- أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة البلقاء التطبيقية، الأردن. abueidmohammad@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٠٤/١٣هـ.ش= ٢٠١٣/٠٧/٠٤م تاريخ القبول: ١٣٩٣/٠٢/٢٩ هـ.ش= ٢٠١٤/٠٥/١٩م

١ - محمد أبو عيد، "أثر الكتابة الأبجدية في تحليل الأصوات الصائتة عند علماء العربية القدماء"، **مجلة جامعة قطر للآداب**، ص٢٠٩.

في ما أنتجه علماء العربية من مكتوبات، مع التنبيه إلى ما جلبه هذا الخلط من أوهام وعدم وضـــوح في الأحكام والتصورات اللغوية[١]. ولعل التقعيد للإملاء بأثر من القواعد الصرفية والنحوية من أظهر مـــا يؤشر على تلك الحالة من الخلط بين اللغة والكتابة، وعلى ذلك، فإن مهمة الدراسة الحالية تتركـــز في الكشف عن تلك الوظائف الصرفية والنحوية لقواعد الإملاء في العربية.

لقد بدأ التقعيد للإملاء العربي[٢] في القرن الثاني الهجري[٣]، وهو تقعيد جاء متساوقاً ومرحلة التقعيـــد اللغوي، عامة، أو مرحلة إنتاج المؤلفات الصرفية والنحوية؛ وبطبيعة الحال، فإن الكتابة العربية عرفـــت الوجود قبل هذه المرحلة بمئات السنين، على أقل تقدير، ومن ثم، فإن محاولة التقعيد الإملائي في تلـــك المرحلة كان يمكن لها أن تخضع لنواميس داخلية، أي لما هو متعلق بالنص المكتوب نفسه، وبـــأثر مـــن الكتابة نفسها وقواعدها الذاتية الناظمة، فيقوم الإملائيون بوصف النظام الكتابي كما هو، وبمعزل عن قواعد اللغة، وهذا هو الأصل، ولكن التقعيد الإملائي خضع لاعتبارات أخرى خارجية، تعود لطبيعـــة تلك المرحلة، ومنها التأثر بالقواعد الصرفية والنحوية، ومن ثم، أصبح للكتابة العربية وجهان متمايزان، الكتابة قبل الإملاء، والكتابة بعد الإملاء. أما كتابة ما قبل الإملاء، فتمثل الكتابة العربية قبل أن تخضع لقواعد الصرفيين والنحاة، وأما كتابة ما بعد الإملاء، فتمثل الكتابة بعد أن أجرى الصرفيون والنحـــاة تعديلات عليها، فوضعوا لها قواعد صارمة، تأثرت بالقواعد الصرفية والنحوية.

وإذا كان الهدف الرئيس من وضع الكتابة أن تمثل المستوى المنطوق مـــن اللغـــة، فـــإن إقحـــام الاعتبارات الخارجية، ومنها القواعد الصرفية والنحوية في الإملاء أسهم في قصور الكتابات التقليديـــة، مما جعل الكتابة تخرج عن الغاية التي وضعت من أجلها[٤]. وعليه، يمكن القول، إن الكتابة العربية ظلت

---

[١] - رمضان عبد التواب، **فصول في فقه العربية**، ص٣٦٩.

[٢] - تفصل الدراسة بين مصطلحي "الكتابة" و"الإملاء"، باعتبار أن الكتابة سابقة للإملاء، وهي أي الكتابة محاولة ابن اللغة لتسجيل اللغة وتقييدها، أما "الإملاء" فتنظر الدراسة إليه بوصفه علماً يحاول واضعوه أن يقعدوا لما وصف من المكتوب، على أن يكون التقعيد معيارياً، يثبت أشكالاً كتابية ويستبعد أخرى؛ ولعل هذه المقابلة بين الكتابة والإملاء تناظر تلك المقابلة بين اللغة وقواعد اللغة.

[٣] - غانم قدوري الحمد، **علم الكتابة العربية**، ص١٠٨.

[٤] - حمد أبو عبد، **الأبجدية العربية في ضوء علم اللغة الحديث**، ص١٧.

على حالها تخضع لسياق التطور الطبيعي، حتى قام الصرفيون والنحويون العرب بتعديلات واسعة عليها، وأخضعوها لتقعيد صارم في ضوء ما استقر لديهم من علوم الصرف والنحو[١]. ومن ثم، ظهر إلى الوجود ما يعرف بالإملاء العربي.

ومن هنا، فإن الإشارات المتكررة عند الأقدمين، والتي ترد للربط بين الصرف والنحو من جهة، وبين الإملاء، من جهة أخرى، لا تقع إلا في باب إخضاع الكتابة لأثر القواعد الصرفية والنحوية[٢]، وهي ذات الإشارات المتكررة عند أفواج المعاصرين[٣].

وإذا كان ما هو متداول بين الدارسين هي تلك الحالة من الخلاف بين الصرفيين والنحاة في كثير من القضايا، فإن حالة الخلاف تلك انتقلت إلى ميدان التقعيد الإملائي. فقواعد الإملاء ليست موضع اتفاق بين العلماء، قديماً وحديثاً[٤]، والخلاف في الإملاء العربي ما زال قائماً بين الأقطار العربية، بل وبين أبناء القطر الواحد، بل وبين أفراد الفئة الواحدة المتجانسة من المتعلمين، وإن أحداً من المتعلمين العرب لم يشعر، يوماً، أن المؤسسات الأكاديمية أو المجامع اللغوية حسمت الرأي في القضايا الإملائية والكتابية[٥].

وللتمثيل على ذلك الخلاف، جاء في تقرير لجنة الإملاء بمجمع اللغة العربية القاهري، الدورة الرابعة عشرة: "ومن حسن حظنا أن علماء الرسم لم يتركوا قاعدة إلا وقد اختلفوا فيها"[٦].

على أية حال، فإن تلك الحالة من الخلاف في القواعد الإملائية تشير إلى إمكانية النظر، وإعادة النظر، كرة بعد أخرى، بتلك القواعد، بل، وبإمكانية البحث عن الأصول التي دعت إلى وضع مثل هذه القواعد الإملائية، وهو ما تحاول الدراسة أن تقوم به عن طريق الكشف عن الوظائف الصرفية

---

[١] - غانم قدوري الحمد، **المرجع المذكور**، ص١١٠.

[٢] - جلال الدين السيوطي، **همع الهوامع، شرح جمع الجوامع في علم العربية**، ص٢٤٣.

[٣] - غانم قدوري الحمد، **المرجع المذكور**، ص١١٢.

[٤] - عبد العليم إبراهيم، **الإملاء والترقيم في الكتابة العربية**، ص١٠٩.

[٥] - **المرجع نفسه**، ص١١٠.

[٦] - **المرجع نفسه**، ص١٠٩.

والنحوية لقواعد الإملاء العربي، وهو كشف يؤشر على ما سبق شرحه من حالة الخلط بين المنطوق والمكتوب وقواعدهما عند الإملائيين.

وإذا كانت الدراسة الحالية تجنح إلى البرهنة على فرضيتها الأساس بالكشف عن الوظائف الصرفية والنحوية لقواعد الإملاء العربي، فإنها ستوزع النقاش في ما يأتي من صفحات على محاور متعددة، وعلى الشاكلة الآتية:

الوظائف الصرفية والنحوية في كتابة الألف اللينة المتطرفة:

جاءت قواعد الألف اللينة، إملائياً، على النحو الآتي[1]:

–الألف اللينة في الأفعال.

أ–تكتب الألف اللينة، في الفعل الماضي الثلاثي المختوم بألف، ألفاً، إذا كانت منقلبة عن أصل واوي، كما في: دنا وسما وعلا.

ب–تكتب الألف اللينة، في الفعل الماضي الثلاثي المختوم بألف، ياء، إذا كانت منقلبة عن أصل يائي، كما في: هوى وبرى وسعى.

ج–تكتب الألف اللينة، في الفعل الماضي غير الثلاثي المختوم بالألف، ياءً، إذا كان الحرف السابق للألف ليس الياء، كما في: استولى واسترضى والتقى.

د–تكتب الألف اللينة، في الفعل الماضي غير الثلاثي المختوم بألف، ألفاً، إذا كان الحرف قبل الألف الياء، كما في: تَزَيَّا.

–الألف اللينة في الأسماء المعربة.

أ–إذا كانت الألف اللينة واوية الأصل تكتب ألفاً، كما في: عصا، علا، ذرا[2].

ب–إذا كانت الألف اللينة ذات أصل يائي تكتب بالياء، كما في: هدى، تقى، ورى[3].

---

[1] - **المرجع نفسه**، ص٧١.

[2] - فاطمة النجار، **الموجه في الإملاء، دروس إملائية بتخطيط تربوي سليم**، ص١٣٢.

[3] - **المرجع نفسه**، ص١٣٣.

ج-إذا كانت الأسماء المعربة غير الثلاثية منتهية بألف لينة ومسبوقة بياء تكتب ألفاً، كما في: السجايا، المزايا[1]، ويستثنى من ذلك الاسم العلم "يحيى"، فإنه قد كتب على هذا النحو "يحيى"، ليتميز عن الفعل "يحيا"[2].

د-إذا كانت الأسماء المعربة فوق الثلاثية منتهية بألف، وليس قبل الألف ياء، تكتب الألف ياء، كما في: بشرى، تترى، طوبى[3].

على أية حال، فإن القواعد الخاصة بكتابة الألف اللينة، وإن بدت مستقرة، إلا أن واقع الحال يؤشر على خلاف ذلك؛ فخلافات الإملائيين في كتابة الألف المنقلبة عن ياء أو واو كبيرة جداً، ووصلت إلى حد القول بأن جميع ما يكتب بالياء يجوز أن يكتب بالألف لأنه الأصل[4]، وهو قول يؤشر على جملة من المعطيات، لعل أظهرها:

-إن الزعم بوجود قانون صارم يقضي بكتابة الألف اللينة ياءً، إذا كانت منقلبة عن ياء، وكتابتها ألفاً، إن كانت منقلبة عن واو؛ هو زعم يقبل التأمل والتدقيق.

-إن السماح بكتابة الألف اللينة ألفاً، بصرف النظر عن أصلها الواوي أو اليائي، يشي بإحساس الإملائيين، بضرورة الفصل بين قواعد اللغة وقواعد الإملاء، ذلك أن الإملاء وجد ليمثل المنطوق اللغوي لا أن يمثل قواعد الصرفيين والنحاة وافتراضاتهم، وعليه، فإن الألف، سواء أكتبت قائمة أو مقصورة، هي ألف، نطقاً، وذلك بغض الطرف عن أصلها المفترض.

-إن الاضطراب في القواعد الخاصة بكتابة الألف اللينة، إنما يمثل الاضطراب في كتابة ذات الألف في النصوص العتيقة السابقة لقواعد الإملاء، إذ يلحظ الناظر فيها أن رسمي الألف القائمة /ا/، والألف المقصورة /ى/، مثلت، بتبادل غير منتظم، صوت الألف، بغض النظر عن أصلها اليائي أو الواوي[5].

---

[1] - **المرجع نفسه**، ص١٣٤.

[2] - **المرجع نفسه**، ص١٣٥.

[3] - عبد العليم إبراهيم، **المرجع المذكور**، ص٧٠.

[4] - غانم قدوري الحمد، **المرجع المذكور**، ص١٤٢.

[5] - حسين لافي، **نظام الكتابة العربية**، ص٥٨.

-إن تخصيص الألف القائمة في مرحلة ما بعد التقعيد الإملائي لتمثل الألف المنقلبة عن أصل واوي، وكذا تخصيص الألف المقصورة لتمثل الألف المنقلبة عن أصل يائي، إنما هو إقحام لقواعد الصرف في قواعد الإملاء.

-لو أخذ الصرفيون بمبدأ الفصل بين قواعد اللغة وقواعد الإملاء، لكانوا أمام خيارين؛ إما أن يحفظوا للألف شكلين كتابيين، كما هو وارد في نصوص ما قبل التقعيد ودون الإلتفات لموضوع الأصل، وإما أن يثبتوا شكل الألف القائمة ممثلاً وحيداً للألف أينما وردت وبغض الطرف عن أصلها، أيضاً.

-اختار الإملائيون خياراً ثالثاً، يقضي بالاحتفاظ بالشكلين الكتابيين للألف، وكما وردت في نصوص ما قبل التقعيد، مع الفصل بين الشكلين، بناءً على القواعد الصرفية في فصلها بين ما هو واوي الأصل أو يائي الأصل، وذلك كله بتخصيص رسم الألف القائمة، ليمثل الألف المنقلبة عن واو، وتخصيص رسم الألف المقصورة ليمثل الألف المنقلبة عن ياء.

وعليه، فإنّ كتابة الألف، بناءً على الأصل اليائي أو الواوي، ليس إلا من عمل الصرفيين، وليس له ما يعضده في واقع المكتوبات العتيقة، فالكلمات ذات الأصل الواوي المفترض، إنما كتبت ألفها اللينة ألفاً، تمثيلاًلما ينطق،وكما هو معروفومتداول في كلالأروقة، فإن ما جاءعلى أصله، لايسألعن علته.

أما الكلمات المنتهية بالألف المقصورة، فكتبت ألفها على هذا النحو من باب تنوع الأشكال الكتابية الممثلة لصوت لغوي واحد، فإلى جانب الألف المقصورة ممثلاً لصوت الألف (الفتحة الطويلة)، مَثّل الرسم العثماني الصوت نفسه بالحرف (و)، وذلك، كما في: "الصلوة" و "الزكوة"؛ ولعل هذا التعدد للأشكال الكتابية يعود إلى مرحلة لغوية معينة، كانت فيها الألف القائمة تمثل صوتاً يتباين عن الصوت الذي تمثله الألف المقصورة، والواو، وفي مرحلة تالية، حدث تغير صوتي بتطور الصوت الذي تمثله الألف المقصورة ليصبح فتحة طويلة، دون أن يواكب هذا التطور الصوتي تطور في الشكل الكتابي، إذ إن اللغة المنطوقة في حالة تغير مستمر، في حين تستمر الكتابة في المحافظة على شكل ثابت مستقر. ولعل هذا التحليل يتفق مع القول بأن هذه الألف كانت تنطق ياء شبه حركة /ي/، ومن ثم، فمن الطبيعي، والحالة هذه أن يشار إلى الياء برسمها المعروف (ى)، وذلك من باب المطابقة التامة بين

المنطوق والمكتوب، عملاً بما وضعت من أجله الأبجديات والكتابة، وفي مرحلة أخرى لاحقة تطور صوت الياء في تلك المواضع، ليصبح فتحة طويلة (ألف لينة)، و لم يواكب التطور الصوتي في صوت الياء تطور في رسمها المكتوب، ومن ثم، ظهر الرمز (ى)، ليشير إلى الفتحة الطويلة في بعض السياقات الكتابية[١].

ومن هنا، يمكن للدراسة أن تصف الألف المقصورة بأنها ركام أو راسب كتابي، يؤشر على مرحلة كان فيها الرسم (ى) يمثل صوتاً مغايراً لصوت الفتحة الطويلة المُمَثلة برسم الألف القائمة؛ إن أركيولوجيا الكتابة، هنا، وإن أشارت إلى أصل يائي أو شبيه باليائي للألف المقصورة، إلا أن إشارتها تتغاير مع ذلك الزعم بأن كل ألف قائمة أصلها واو، وكل ألف مقصورة أصلها ياء.

وعليه، فإن القواعد الخاصة بكتابة الألف اللينة لم تمط اللثام عن الأطوار المختلفة التي مرت بها الكتابة العربية، بل حاولت تفسير التنوع في تمثيل الفتحة الطويلة كتابياً (ا) و (ى) اتكاءً على مقولات صرفية، مع أن الوصف للظاهرة كان يمكن له أن يكتفي بالإقرار برسمين خطيين، يمثلان الفتحة الطويلة: ألف قائمة ممثل أصيل لنطق الفتحة الطويلة، وألف تاريخية راسب لمرحلة لغوية وكتابية معينة، وذلك قياساً على الإقرار بتمثيل الرسم الكتابي الواحد لصوتين مختلفين، كما في رسم الواو (و) الذي يمثل الواو الحركة وشبه الحركة، وكما في رسم الياء (ي) الذي يمثل الياء الحركة وشبه الحركة.

ومن التوظيفات ذائعة الشيوع لشكلي الألف القائمة والمقصورة، تخصيص الشكل الكتابي "يحيى" ليشير إلى الاسم، في حين خصص الشكل (يحيا) للفعل، وهو توظيف صرفي واضح للتغاير بين الألفين، بهدف الفصل بين الصيغتين الاسمية والفعلية.

إن مثل هذا التوظيف الصرفي لتعدد الشكل الكتابي للألف إنما يقوم على غض الصرفيين النظر عن حالتي الكتابة العربية قبل التقعيد الإملائي وبعده، وهو، من جهة أخرى، توظيف يقوم على تفسير الاختلاف في الكتابة بقواعد صرفية ونحوية.

وفي السياق نفسه، ومما يؤشر على حالة الانفصال بين الكتابة قبل التقعيد والكتابة بعد التقعيد، أن الكلمة المنتهية بالألف المقصورة، إذا اتصل بها ضمير رسمت الألف المقصورة فيها ألفاً قائمة، فتكتب

[١] - محمد أبو عبد، **الأبجدية العربية في ضوء علم اللغة الحديث**، ص٨٣.

هواك وفتاك في الأسماء، و"رماك" و"هداك"، في الأفعال؛ هذا بعد مرحلة التقعيد الإملائي، أما قبل التقعيد، وفي "رسم المصحف"، عياناً، فإن الألف المقصورة، في هذه الحالة، لا ترسم ألفاً قائمة، بل تبقى مقصورة[٢]، وعليه، فإن عمل الإملائيين، هنا، كان بتثبيت شكل كتابي واحد، نظر إليه على أنه القاعدة أو المعيار.

الوظائف الصرفية والنحوية في كتابة الألف الفارقة:

–الألف الفارقة بعد واو الجماعة:

تكتب الألف الفارقة أو ألف التفريق، وفق اصطلاح الإملائيين، بعد واو الجماعة التي تتصل بالأفعال، كما في: "بذلوا، أن يعملوا، اجتهدوا"، وتسمى الألف الفارقة، لأنها تفرق بين الواو التي هي من أصل الفعل، كما في: "يدعو" و"واو" الفاعل التي هي زائدة.

إن نظرة عجلى إلى واقع الكتابة العربية قبل التقعيد الإملائي، ممثلاً برسم المصحف العثماني وبغيره من المكتوبات، ترينا أن ما قيل عن الألف الفارقة إنما يعوزه التأمل والتدقيق، فهذه الألف كانت تزاد بعد كثير من الواوات، سواء في ذلك، أكانت الواو أصلية أم زائدة[٣].

وأما دورها الوظيفي بالتفريق بين الواو الأصلية والزائدة، وهو دور صرفي، فلم يسند إليها إلا بعد التقعيد الإملائي، أي بعد إقحام القواعد الصرفية في الإملاء، فأصبح للألف عمل ليس من طبيعة الكتابة، وليس من صنعها، بل هو من صنع الصرفيين. وبذلك ثبتت الألف بعد الواو إذا كانت الواو زائدة، وحذفت بعد الواو إذا كانت الواو أصلية، في حين احتفظ الرسم العثماني بحالة من عدم الاستقرار في رسمها أو في حذفها بعد الواو[٤]، مؤشراً بذلك على الحقيقة العلمية ساطعة الظهور.

–الوظيفة النحوية في الألف الفارقة في "مائة":

يرى الإملائيون العرب أن الألف في "مائة" هي ألف فارقة، إذ هي تفرق بين "مائة" و"منه"[٥]، وعليه، فهي، تقوم بوظيفة نحوية تتمثل في الفصل بين الاسم وشبه الجملة.

---

[٢] - غانم قدوري الحمد، **المرجع نفسه**، ص١٤١.

[٣] - أحمد قبش، **الإملاء العربي، نشأته وقواعده ومفرداته وتمارينه**، ص٧٨.

[٤] - حسين لافي، **نظام الكتابة العربية**، ص٦٤.

[٥] - حسين والي، **كتاب الإملاء**، ص٧٣.

والحق، كما يرى الدارس، أن الألف في هذا الموضع ليست فارقة، ولا تؤدي وظيفة نحوية في الفصل بين (مئة) و(منه)، بل هي ألف تاريخية تراثية أو هي راسب لغوي تاريخي، يشير إلى ذلك الموروث الكتابي الذي ورثته الكتابة العربية عن شقيقتها السريانية، إذ إننا نجد الكتابة السريانية احتفظت بالكلمة ذاتها "مائة" على الشاكلة نفسها التي ترد عليها في العربية[٦]، ومن ثم، فإن غضّ الإملائيين العرب الطرف عن الكتابات السامية، هو ما دفع بهم إلى البحث عن تفسير للظواهر الكتابية، في ضوء القواعد النحوية، فراحوا يهبون هذه الألف في هذا الموضع تلك الوظيفة النحوية، وهو ما تنقضه الدراسة الحالية.

الوظائف النحوية والصرفية للواو الفارقة:

-الواو في عمرو:

تزاد الواو في كلمة "عمرو"، وفق قواعد الإملائيين، للفرق بينها وبين "عمر" الاسم الممنوع من الصرف[٧]؛ وبهذا النظر، فإن للواو في "عمرو" وظيفتين:

-وظيفة صرفية تمثلت في الفصل بين صيغتين اسميتين، هما: "عَمرو" و"عُمَر".

-وظيفة نحوية تمثلت في تبيان العلامة الإعرابية التي ينبغي لها أن تظهر على أواخر الكلم.

إن هذه الواو، وفق ما ترى الدراسات المعاصرة، ليست فارقة، وإنما هي أثر لهجي آرامي نبطي دال على حالة إعرابية، ومثل كلمة "عمرو" عشرات من أسماء الشخوص البدوية لا تزال باقية إلى اليوم في بادية الشام والجزيرة العربية، وهي أسماء حية، الواو في كتابتها ذات مقابل صوتي حقيقي، وذلك من مثل: سعدو، خيرو، هبو، عبدو، زيدو، كلبو، ملكو، ومثلها، أيضاً، العلم عمرو، إذ له نطقان بإظهار الواو وعدمه[٨]، وأما إظهار الواو فيجعل الكلمة راسباً لغوياً نبطياً، توافق فيه المنطوق والمكتوب، وبعبارة أخرى، توافقت فيه أركيولوجيا اللغة وأركيولوجيا الكتابة؛ وأما عدم الإظهار، فنطق عربي

٦ - محمد أبو عبد، **الأبجدية العربية في ضوء علم اللغة الحديث**، ص٨٦.

٧ - أحمد قبش، **المرجع المذكور**، ص٧٨.

٨ - حسين لافي، **نظام الكتابة العربية في ضوء علم اللغة الحديث**، ص٦٢.

خالص للكلمة، انفصلت فيه أركيولوجيا اللغة عن أركيولوجيا الكتابة، وبتعبير آخر، تغير النطق، وحافظت الكتابة، كعادهّا، على شكلها الثابت.

وعليه، فإن الدراسة الحالية تتفق مع الرأي المسطور، أعلاه، بأن الواو في "عمرو" ليست واواً فارقة، وليس مصطلح "فارقة" هنا إلا مصطلحاً من صنيع الصرفيين والنحاة لا غير، وكان غرضهم من ذلك أن استعانوا بالكتابة للفصل بين شكلين صرفيين، هما: "عمرو" و"عمر"، وكذا، بيان الممنوع من الصرف منهما من المصروف، وهو توظيف صرفي ونحوي مزدوج لقواعد الإملاء.

-الواو في أولى:

تزاد الواو في "أولى" الإشارية فرقاً بينها وبين "إلى" الجارة، ولم تزد في الجارة، لأنها حرف، والاسم أولى[٩]، هذا باعتبار النحاة، أي إن الواو هنا تؤدي وظيفة صرفية، هي الفصل بين الصيغة الاسمية والصيغة الحرفية، وعلى المنوال نفسه تزاد الواو في أولات حملاً على المذكر في أولى[١٠]، إن ما تراه الدراسة أن الواو هنا حالها كحال شقيقاتها من الواوات، فهي ليست فارقة، ولا تؤدي وظيفة صرفية، ولكنها تشير إلى طور مرت به الكتابة العربية، كانت فيه تنزع إلى تمثيل الحركات في البنية الكتابية، ونتيجةً للخلط في النطق بين الضمتين القصيرة والطويلة واللتين لا يفصل بينهما إلا المدة الزمنية، ظهر الشكلان الكتابيان: "أولى" و"أولات".

الوظيفية النحوية في كتابة إذن (إذاً):

استقرت القاعدة الإملائية الخاصة بـ "إذن" عند كثير من الإملائيين، على النحو الآتي:

-تكتب إذن بالنون إذا كانت ناصبة للفعل المضارع، نحو: أدرس إذن تنجح، وإذا لم تكن ناصبة كتبت بـ التنوين، نحو: أخفق التلميذ في دروسه، إذا هو المسؤول عن فشله[١١].

---

[٩] - حسين والي، **المرجع المذكور**، ص٨٠.

[١٠] - **المرجع نفسه**، ص٨١.

[١١] - عبد السلام هارون، **قواعد الإملاء**، ص٣٤.

إن القاعدة المشروحة، أعلاه، لا تصف واقع الكتابة العربية قبل التقعيد الإملائي أو بعده، إذ إنها، أي القاعدة، تخترق من جهات عدة:

أ.جاء رسم المصحف السابق للتقعيد الإملائي بالألف مطلقاً "إذاً"[١٢].

ب.كتبها أهل الكوفة نون مطلقاً، ليفرقوا، أولاً، بينها وبين إذا الفجائية والظرفية، ولأنها، ثانياً، أي إذن، حرف كأن ولن، والحرف لا يدخله تنوين[١٣]، إن الكتابة الكوفية هذه، خرق للقاعدة، أعلاه، من جهة، وتوظيف للقواعد الصرفية والنحوية الكوفية في الإملاء، من جهة أخرى، وهو أثر وظف هذه المرة ليفرق بين "إذن" الحرفية و "إذا" الإسمية، أي للفصل بين صيغتين صرفيتين، وللفصل أيضاً بين مُختَلِفَين في العمل النحوي.

ج.نقل عن المبرد، وهو من البصريين، أنه قال: "أشتهي أن أكوي يد من يكتب "إذن" بالألف، لأنها مثل أن ولن"[١٤].

د.يرى بعض المعاصرين أن تكتب "إذن" بالنون مطلقاً[١٥]، ومن أولئك إميل يعقوب، إذ رأى ذلك، تمثيلاً للمنطوق، من جهة، وفرقاً بين تنوين "إذن" وتنوين النصب اللاحق بأواخر الكلمات، من جهة أخرى[١٦]. وهو توظيف صرفي ونحوي آخر، للاختلاف في كتابة "إذن" و"إذاً".

إن كل أولئك الخروقات تؤشر على أن رسم "إذن" بالنون لأنها عاملة، ورسمها بالألف لأنها هاملة، إنما هو من صنيع النحاة، وحدهم، وهو، "بالجملة"، يؤكد تلك الفرضية التي انطلقت منها الدراسة في الكشف عن الوظائف الصرفية والنحوية للإملاء العربي، إذ جاء توظيف الإملاء، هنا، بوهب كل من "إذن" و"إذاً" وظائف نحوية، تسعى للفصل بين ما هو عامل وما هو هامل، وفق نظرية العمل النحوي.

الوظائف الصرفية والنحوية في كتابة التنوين[١٧]

---

[١٢] - **المرجع نفسه**، ص٣٤.

[١٣] - حسين والي، **المرجع المذكور**، ص٦٩-٧٠.

[١٤] - ميل يعقوب، **الخط العربي، نشأته، تطوراته، مشكلاته، دعوات إصلاحه**، ص٧٦.

[١٥] - **المرجع نفسه**، ص٧٦.

[١٦] - **المرجع نفسه**، ص٧٦.

[١٧] - تعامل النحاة العرب مع التنوين، كتابياً، بإضافة حركة أخرى لحركة الإعراب الأصلية، مع أن التنوين، من وجهة

التنوين، صوتياً، نون لاحقة للعلامة الإعرابية، ولكنه لم يرسم في الإملاء العربي نوناً، وإنما رسم بتكرار حركة الإعراب، مسبوقة بالألف، في بعض الأنساق، ولو كتب التنوين في: كتبٌ، طربٌ، على نحو: "كتبُن" و"طربُن"، أي: بطريقة صوتية، طابق فيها المنطوق المكتوب، لتغير الشكل الكتابي للاسم، و لم يعد شكلاً مميزاً للناظر، وعليه، فإن الكتابة على هذا النحو: "كتبُن" و"طربُن" وما شاكلهما، تخلق لبساً في الفصل بين الاسم والفعل، على المستوى المكتوب، ذلك أنك إذا ما كتبت التنوين نوناً، فإنك لن تفصل نون التنوين عن نون النسوة، وسيقرأ المرء كلمات من مثل: "كتبُن" و"طربُن"، تارة على الاسمية وتارة على الفعلية؛ إن علامة التنوين في "كتبٌ" و"طربٌ"، وإلى جانب ما تمثله من قيمة صوتية، فإنها تقوم بوظيفة صرفية نحوية مزدوجة، إذ تفصل بين الفعل والاسم، من جهة، وتفسر ملامح العمل النحوي من جهة أخرى[١٨]. إن هذا التحليل للتنوين من الناحية الكتابية، وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار، أن علامة التنوين لم تكن متضمنة في المكتوبات العربية في مرحلة ما قبل التقعيد للإملاء، وإنما هي من صنيع النحاة، فإنه، أي: التحليل ذاته، يكشف عن التوظيفات الصرفية والنحوية لتلك العلامة.

الوظيفة الصرفية في كتابة التاء المربوطة والمفتوحة:

يصف الإملائيون كتابة التاء المربوطة والتاء المفتوحة على النحو الآتي:

-تكتب التاء في آخر الكلمة تاء مربوطة أو تاء مفتوحة مبسوطة.

-التاء المربوطة، هي تاء تلفظ هاء عند الوقف، وتكتب إما (ــة) أو (ة)[١٩].

-التاء المفتوحة، هي تاء تلفظ تاء عند الوقف وتكتب (ت)[٢٠].

إن ما وضعه الإملائيون من قواعد تصف كتابة التاء المربوطة والمفتوحة هو ما جعل الشكل الكتابي للتاء يقوم بوظيفتين، أما الوظيفة الأولى فصوتية، وتتمثل في الفصل بين صوتي التاء والهاء عند الوقف،

صوتية معاصرة، ليس إلا نوناً أضيفت للكلمة، وذلك كما تكشف عنه الكتابة الصوتية:

Katibu + n = Katibun

[١٨] - مصطفى حركات، **الكتابة والقراءة وقضايا الخط العربي**، ص٣٠-٣١.

[١٩] - عمر سليمان ومحمود صبيي، **الإملاء الوظيفي للمستوى المتوسط من غير الناطقين بالعربية**، ص١٠٤.

[٢٠] - فاطمة النجار، **المرجع المذكور**، ص٤٩.

وأما الوظيفة الصرفية، فتتحقق في الفصل بين الاسم والفعل، إذ خصص الإملائيون التاء المفتوحة للأفعال، في حين خصصت التاء المربوطة للأسماء، ومن ثم، فإن الناظر، وفي ظل غياب التمثيل الخطي للحركات القصيرة، سَيَفْرُق بين الكلمتين "لعبة" و"لعبت"، على أن الأولى منهما اسم، والثانية فعل، وذلك لم يكن إلا بسبب تغير الشكل الكتابي للتاء.

إن هذه الوظيفة الصرفية التي قام به الشكل الكتابي للتاء، إنما هي وظيفة أسندت إليها من قبل الصرفيين والنحاة في مرحلة ما بعد التقعيد الإملائي، أما في مرحلة ما قبل التقعيد فلم يكن الأمر كما جاء في قواعد الإملائيين، بدليل أن النصوص العتيقة احتوت على شواهد لكلمات أسماء من مثل: "رحمت، سنت، كلمت، شجرت، امرأت"[٢١]، إن هذه الكلمات وأضرابها مما جاء بتاء مفتوحة، إنما هي استمرار لموروث نبطي[٢٢]، وهو يشير بالجملة إلى حالة فوضى في كتابة التاء قبل التقعيد الإملائي، وعدم انتظام كتابتها على النحو الذي وضعه الإملائيون العرب، وهم من أقحم القواعد الصرفية والنحوية في الكتابة والإملاء.

فالتاء لها شكل في بداية الكلمة (تـ) وفي وسطها (ـتـ)، ولها شكلان في آخرها (ـة) و(ت)، ولكن الإملائيين فصلوا بين الشكلين الأخيرين، متجاوزين نصوص ما قبل التقعيد، لغرض صرفي[٢٣]، كما يظهر في الفصل بين الكلمتين: "لعبة" و"لعبت"، وما شاكلهما من كلمات.

الوظيفة اللغوية في كتابة: ثَمة وثُمَّت.

قرر الإملائيون أن (ثَمّة) الظرفية المفتوحة الأول تكتب تاؤها مربوطة، فرقاً بينها وبين حرف العطف المضموم الأول (ثُمّت)[٢٤]، وهو قياس من الإملائيين على الحالة السابقة في الفصل بين التاء المفتوحة والتاء المربوطة، وهو فصل وظف، صرفياً، لِيَفْرُق بين الاسم والحرف.

---

[٢١] - أبو عمرو الداني، **المحكم في نقط المصحف**، ص٧٧-٧٩.

[٢٢] - صلاح الدين المنجد، **دراسات في تاريخ الخط العربي منذ بدايته إلى نهاية العصر الأموي**، ص١٩.

[٢٣] - مصطفى حركات، **المرجع المذكور**، ص٣٠.

[٢٤] - مصطفى حركات، **المرجع المذكور**، ص٣٠.

الخاتمة:

حاصل التكلم في ما دار من نقاش في محاور سلفت أن الإملائيين العرب والذين كانوا أنفسهم نحويين وصرفيين، لم يلتفتوا، عند وضعهم لقواعد الإملاء، إلى الجوانب التاريخية للكتابة العربية، و لم يصفوا، بدقة، ما هو مكتوب، و لم يفصلوا الكتابة عن اللغة، ومن هنا، فإنهم لم يفصلوا قواعد الإملاء عن قواعد اللغة، بل هم أقحموا قواعد اللغة في الكتابة والإملاء، مما جعل الإملاء العربي، في مواضع كثيرة، يشير إلى قواعد النحويين أكثر مما يصف واقعاً كتابياً ملموساً.

وهو ما جعل قواعد الإملاء تتخالف، في كثير من الحالات، وواقع الكتابة، فجاء الإملاء، كما النحو العربي، معيارياً في طابعه العام، يحاول تقييس أشكال كتابية محددة على حساب أشكال أخرى، بل هو يحاول أن يفرض أشكالاً ويقصي أشكالاً، كل ذلك باعتبار أن الشكل المفروض هو المعيار، وعليه يجري القياس.

إن ما ذهب إليه الدارس في هذه الأوراق لا يستهدف قواعد الإملاء المستقرة، ولا يحاول تغييرها، بل هو، أي الدارس، يحاول الكشف عن حقيقة علمية، تتمثل في الكشف عن الوظائف الصرفية والنحوية للإملاء العربي.

قائمة المصادر والمراجع:

١- إبراهيم، عبد العليم، **الإملاء والترقيم في الكتابة العربية**، (د.ط)، القاهرة: مكتبة غريب، ١٩٧٥.

٢- أبو عيد، محمد، "**أثر الكتابة الأبجدية في تحليل الأصوات الصائتة عند علماء العربية القدماء**"، مجلة جامعة قطر للآداب، المجلد ٢٨، السنة ٢٠٠٦، ص٢٠٧-٢٣٠.

٣- أبو عيد، محمد، **الأبجدية العربية في ضوء علم اللغة الحديث**، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ١٩٩٨.

٤- حركات، مصطفى، **الكتابة والقراءة وقضايا الخط العربي**، الطبعة الأولى، صيدا: المكتبة العصرية، ١٩٩٨.

٥- الحمد، غانم قدوري، **علم الكتابة العربية**، الطبعة الأولى، عمان: دار عمار، ٢٠٠٤.

٦- الداني، أبو عمرو، **المحكم في نقط المصحف**، ت ٤٤٤هـ-١٠٥٣م، الطبعة الأولى ، دمشق: دار الفكر، ١٩٨٦.

٧- الروسان، سليم، **أساسيات في تعليم مبادئ الإملاء والترقيم**، (د.ط)، عمان: (د.ن)، ١٩٨٨.

٨- سليمان، عمر، وصيني، محمود، **الإملاء الوظيفي للمستوى المتوسط من غير الناطقين بالعربية**، الطبعة الأولى، الرياض: جامعة الملك سعود، ١٩٩١.

٩- السيوطي، جلال الدين، **همع الهوامع، شرح جمع الجوامع في علم العربية**، ت ٩١١هـ-١٥٠٦م، (د.ط)، مصر:مكتبة الخانجي، ١٩٠٩.

١٠- عبد التواب، رمضان، **فصول في فقه العربية**، الطبعة الأولى، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٧٩.

١١- قبش، أحمد، **الإملاء العربي، نشأته وقواعده ومفرداته وتمارينه**، (د.ط)، دمشق، ١٩٧٧.

١٢- لافي، حسين، **نظام الكتابة العربية في ضوء علم اللغة الحديث**، رسالة دكتوراة، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الأردن: جامعة اليرموك، ٢٠٠٦.

١٣- المنجد، صلاح الدين، **دراسات في تاريخ الخط العربي منذ بدايته إلى نهاية العصر الأمـــوي**، الطبعة الأولى ، بيروت: دار الكتاب، ١٩٧٢.

١٤- النجار، فاطمة، **الموجه في الإملاء دروس إملائية بتخطيط تربوي سليم**، الطبعة الأولـــى ، القاهرة: دار البيان، ١٩٨٣.

١٥- هارون، عبد السلام، **قواعد الإملاء**، الطبعة الأولى ، القاهرة: مكتبـــة الأنجلـــو المصـــرية، ١٩٩٣.

١٦- والي، حسين، **كتاب الإملاء**، الطبعة الأولى ، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٦.

١٧- يعقوب، إميل، **الخط العربي، نشأته، تطوراته، مشكلاته، دعوات إصلاحه**، الطبعة الأولى، طرابلس :جروس برس،١٩٨٦.

صيغ المبالغة المركبة المنسيّة في الصرف العربي

الدكتور إحسان إسماعيلي طاهري*

الملخص

ذكرت أكثر الكتب النحوية والصرفية أوزاناً سماعية لصيغ المبالغة تصل إلى خمسة عشر وزناً، ومنعت صياغتها من الأفعال اللازمة والأفعال المزيدة في الثلاثية والرباعية. ولكنّ أهل اللغة العربية، كما يتبيّن من مطالعة النصوص والمعاجم، استخدموا أسلوباً آخر يشبه أسلوب صياغة اسم التفضيل المركب وصيغة التعجب المركبة، وذلك لسدّ حاجتهم إلى صيغة تفيد المبالغة في الأفعال غير الثلاثية المجردة والأفعال اللازمة. فقد استفادوا من تركيب إضافيّ لفظيّ مكوّن من "كثير/ شديد/ وما شابه + مصدر أو اسم مصدر للفعل المعني به" . وإنّ هذا التركيب الكثير الاستعمال في النصوص العربية القديمة والحديثة قد غفل عنه النحويون.

إنّ المقالة الحالية، بعد أن تقوم بعرض الأدلة التي تثبتُ وجود صيغة مبالغة مركبة في العربية، تقوم بتقسيم هذا المشتقّ الصرفي إلى قسمين، كما هي الحال في اسم التفضيل وصيغة التعجب: بسيط ومركب، فالبسيط يتلخص في خمسة عشروزناً معروفاً، كلها سماعية، والمركب يُصاغ، بشكل قياسيّ، من المصدر؛ أي مصدر كالمضاف إليه من تركيب إضافي لفظي يكون الجزء الأول منه وصفا وسمياً مقولباً دالاً على الكثرة نحو شديد وكثير.

إنّ شروط صياغة صيغة المبالغة واسم التفضيل وصيغة التعجب بنوعيها البسيط والمركب- متطابقة بشكل تام.

كلمات مفتاحية: صيغة المبالغة، بسيطة، مركبة، سماعية، قياسية.

المقدمة

إنّ الكتب النحوية والصرفية، قديمها وحديثها، تكتفي، عادة، بذكر أوزان صيغ المبالغة وتعاريفها. وكافة الأوزان المذكورة في تلك الكتب هي أوزان لأفعال ومصادر ثلاثية مجرّدة متعدّية، يتراوح عددها بين خمسة وستة عشر فعلاً ومصدراً كلّها سماعيّ. كما جاء في الكتب الصرفية أنّ لكل فعل تام متصرف وصفا أصليّا يخلو من المبالغة، وهو إمّا أن يكون اسم فاعل أو صفة مشبّهة، أحياناً. ومن

* - أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، سمنان، إيران. (taheri@profs.semnan.ac.ir)
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٠٨/١٨هـ.ش= ٢٠١٣/١١/٠٩م تاريخ القبول: ١٣٩٢/١٢/٢٦ هـ.ش= ٢٠١٤/٠٣/١٧م

مقارنة اسم الفاعل والصفة المشبهة بصيغة المبالغة، يخطر في الذهن هذا السؤال، وهو أنّه لماذا يكون لكافة الأفعال أوصاف تخلو من المبالغة بينما لا يكون لها كلها صيغ مبالغة، إذ يمكننا بناء صيغة مبالغة من عدد منها فقط؟

ففي الوقت الذي يحتاج فيه أهل اللغة إلى بيان المبالغة والكثرة من كل فعل تام متصرّف، نرى الكتب الصرفية تضع شروطاً متعددة لبناء صيغ المبالغة تَحدّ من بنائها و تجعلها مقصورة على بعض الأفعال دون غيرها.

هدف المقالة هو أن تقوم بعرض الأدلة التي تثبتُ، بما لا يقبل الشك، وجود صيغة مبالغة مركبة في العربية، ولذلك فإنّها تطرح عدة أسئلة، منها: ما هي أبنية صيغ المبالغة وما أقسامها؟ ما هي شروط صياغة هذه المشتقات الصرفية في اللغة العربية؟ وهل هي دقيقة؟ ما أسلوب بيان الكثرة والمبالغة من الأفعال غير الثلاثية والأفعال اللازمة والأفعال المجهولة؟ ماذا نفعل لبيان المبالغة في الأفعال الثلاثية التي لا تخضع الكثرة والمبالغة فيها لأيّ وزن من أوزان المبالغة المعروفة؟ إذا كان لكلّ فعل وصف؛ على شكل اسم فاعل أو، أحياناً، على شكل صفة مشبهة، فلماذا، إذن، لا تتمتّع كلّها بصيغة مبالغة؟ أما الفرضية التي تصلح للإجابة على كلّ تلك الأسئلة فهي وجود صيغة مبالغة مركبة في العربية.

أما ضرورة البحث وأهميته فليست بحاجة إلى التنويه بها، حيث يعلم الكثير من المختصين بمدى حاجة المكتبة العربية إلى مثل هذه الأبحاث تؤدي إلى سدّ ثغرة كبيرة في الدراسات النحوية والصرفية وتجيب على عدة أسئلة مهمة في هذا المجال.

لقد حاولنا في هذه المقالة استخراج نماذج عديدة من مختلف النصوص العربية؛ قديمها وحديثها، ومن المعاجم، لنُخضعها، بعد ذلك ، إلى الاستقراء والتحليل متبّعين في ذلك المنهج الوصفي. فبعد ذكر أبنية جديدة من صيغ المبالغة؛ ليس عن طريق الاشتقاق، بل عن طريق التركيب، ذكرنا أدلة وجود نماذج كثيرة لمثل تلك الصيغ المركبة. ثم قمنا بتقسيم صيغ المبالغة المركبة، من حيث اللزوم والتعدي، إلى قسمين: متعدية ولازمة، ثم أشرنا إلى الصيغ المشابهة الموهمة بالمبالغة، لتقوم بمقارنة صيغة المبالغة المركبة باسم التفضيل وأفعل التعجب بعد ذلك.

صيغة المبالغة عند النحاة القدامى والجدد

أشار النحاة القدماء، صراحةً أو ضمناً، إلى أنّ صيغ المبالغة لا تُصاغ إلاّ من اسم فاعل ثلاثيّ مجرّد، أمّا صياغتها من غير الثلاثي فلا تتمّ إلاّ على نطاق محدود جداً وفي أمثلة معدودة.

فقد عدّ سيبويه (ت١٧٧هـ) الأوزان الخمسة المعروفة لصيغ المُبالغة مبالغة في وزن فاعل[1]. ويعتقد المبرِّد (ت ٢٨٥هـ)، عن طريق الأمثلة التي أتى بها، أنّ الأوزان الخمسة المعهودة لصيغ المبالغة ما هي إلاّ مبالغة في وصف ثلاثيّ مجرد متعدٍّ[2]. كما ذكر ابن الناظم، وهو ابن ابن مالك، (ت٦٨٦هـ) أننا، في أحايين كثيرة، نعمد إلى المبالغة وبيان الكثرة في اسم الفاعل فنقوم بصياغته على وزن فعّال، أو فعول، أو مِفعال [وأحياناً على وزن فعيل أو فَعِل][3]. ومن بعده، أشار أغلب شرّاح الألفية إلى نصّ الألفية "**في كثرة عن فاعل بديلُ**" القائل بصياغة أبنية المبالغة من اسم الفاعل الثلاثي. وقد كانت صراحة ابن أمّ القاسم المرادي (ت٧٤٩هـ) أكثر، حيث ذكر أنّ ابن مالك إنْ قال "عن فاعل" فمعناه أنّ أوزان المبالغة تلك تختصّ بالثلاثي المجرّد، حيث إنّ اسم الفاعل لا يأتي من غير الثلاثي على وزن فاعل، رغم وجود بعض الأمثلة النادرة من صيغ المبالغة من غير الثلاثي المجرّد، الثلاثي المزيد من باب إفعال[4]. كما يرى ابن هشام (ت٧٦١هـ) أننا لغرض بيان الكثرة والمبالغة فأننا نقوم بتبديل وزن فاعل إلى [واحد من الأوزان التالية: فعّال، أو فعول، أو مِفعال، أو فعيل، أو فَعِل[5]. ونصّ السيوطي (ت٩١١ أو ٩١٢هـ) على أنّ صيغ المبالغة تتم صياغتها من الثلاثي المجرّد غالبا وندر بناؤها من أفعل [واحد من أوزان غير الثلاثي المجرّد][6]. وكتب الخضري (ت١٢٨٧هـ) حاشية على شرح ابن عقيل قال فيها إنّه يتم بناء صيغ المبالغة من الثلاثي المجرّد، وذلك استناداً إلى عبارة «عن فاعل» المأخوذة من ألفية ابن مالك، أما صياغتها من غير الثلاثي فنادر وشاذ كذلك [وفي أمثلة نادرة معدودة][7].

ولم يذكر موفق الدين ابن يعيش (٦٤٣هـ) في شرحه على المفصّل للزمخشري (٥٣٨هـ) في مبحث اسم الفاعل سوى خمسة أوزان لصيغ المبالغة، أي فعول، وفعّال، ومِفعال، وفَعِل، وفعيل، وعملها في معمولها الذي يشبه عمل اسم الفاعل، ويورد شواهد من الأبيات الشعرية فيها صيغ مبالغة قد عملت

---

[1] - **الكتاب**، ج١، ص١١٦.

[2] - **المقتضب**، ج٢، ص ١١٣.

[3] - **شرح ألفية ابن الناظم**، ص١٦٤.

[4] - **توضيح المقاصد والمسالك بشرح ألفية ابن مالك**، ج٢، ص١٠٦.

[5] - **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، ج٣، ص١٩٧.

[6] - **همع الهوامع**، ج٣، ص٢٨٩.

[7] - **حاشية الخضري على شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك**، ج٢، ص٥٤٣.

في مفعولها[١]. وقد اكتفى الصبّان (١٢٠٦هـ) في حاشيته على شرح الأشموني (٩٠٠هـ) (على ألفية ابن مالك) بذكر تلك الأوزان الخمسة وعملها مع أمثلة من الجمل والأشعار[٢].

ومن المعاصرين، يذكر عباس حسن (١٩٧٨م) الأوزان الخمسة القياسية إضافة إلى وزنين سماعيين، هما (فِعّيل ومِفعل)، كلّها مشتقّة من اسم الفاعل، ويبيّن عدداً من أهمّ أحكام صيغ المبالغة[٣].

الغلاييني (١٩٤٤م) يعتبر أبنية المبالغة عشرة[٤]، بينما اعتبرها حلواني (١٩٨٦م) أحد عشروزناً[٥]. أمّا راجي الأسمر فيعتبرها ستة وعشرين وزناً[٦]، فبينما يعتبرها فؤاد ترزي تسعة عشروزناً[٧].

ولكنّ أكثر البحوث المعاصرة تفصيلاً وأحدث ما كُتب حول صيغ المبالغة، البحث الوافي الذي قام به الدكتور أحمد إبراهيم الهندي، أستاذ كلية الآداب التابعة لجامعة عين شمس المصرية تحت عنوان "في صيغ المبالغة وبعض صورها في العربية". وقد سجّل البحث خمسة وثلاثين وزناً كثير الاستعمال واثني عشر وزناً قليل الاستعمال من أوزان صيغ المبالغة، غير الأوزان الأصلية المعروفة، غفل عنها علماء الصرف ولم يشيروا لها[٨]. وكتب إبراهيم إبراهيم بركات أنّ صيغ المبالغة هي صيغ محوّلة من اسم الفاعل المُصاغ من الثلاثي ولهذا لم يصوغوا من غير الثلاثي المجرّد[٩].

وخلاصة القول أنّ كافة الباحثين في الصرف والنحو، القدماء والمعاصرين، يُجمعون على النظرة الاشتقاقية لبناء صيغ المبالغة ولا يذكرون إلاّ أوزاناً خاصة بالاشتقاق من الثلاثي، وإذا كان هناك بعض الأوزان النادرة من الأفعال والمصادر غير الثلاثية فإنّ بناء ماضيها رباعي ولكنّ أوزان المبالغة الخاصة بها هي الأوزان الخاصة ببناء صيغ المبالغة من ماضي الثلاثي. وعليه يمكننا القول إنّ أغلب الباحثين في مجال

---

[١]- موفق الدين ابن يعيش، **شرح المفصل**، ج٣، ص١٠٩-٢٠٥.

[٢]- محمد بن علي الصبّان، **حاشية الصبّان**، ج٢، ص٩٠٩-٩١١.

[٣]- عباس حسن، **النحو الوافي**، ج٣، ص٢٥٧-٢٧٠.

[٤]- مصطفى الغلاييني، **جامع الدروس العربية**، ج١، ص١٩٨.

[٥]- محمد خير حلواني، **المغني الجديد في علم الصرف**، ص٢٦٣.

[٦]- راجي الأسمر، **المعجم المفصل في علم الصرف**، ص٢٩٤.

[٧]- فؤاد ترزي، **الاشتقاق**، ص ١٩٠.

[٨]- **مجلة علوم اللغة**، العدد ٤، ٢٠٠٤م، ص٩-١٥١.

[٩]- **النحو العربي**، ج٣، ص٤٩٤.

الصرف قد أشاروا، صراحة أو تلويحاً، إلى شرط كون الفعل المقصود به صياغة أبنية المبالغة منه ثلاثياً[١].

صيغة المبالغة المركبة

إذا أراد أهل اللغة العربية بيان الكثرة والمبالغة في المصادر والأفعال غير الثلاثية التي تزيد على ثلاثة أحرف فما هو أسلوبهم وكيف يتصرفون؟ وبعبارة أخرى، هل معنى كون اللغة العربية لغة اشتقاقية أنها لا تستخدم أسلوباً آخر لصياغة الكلمات؟ هل أهمل العرب بيان الكثرة والمبالغة في غير الثلاثي، أم أنهم استفادوا من أساليب غير اشتقاقية؟ إنّ جواب مثل هذه الأسئلة هو أنّ أهل العربية قد استفادوا في مثل هذه الحالات من أسلوب **التركيب**. معنى ذلك أنه بما أنّه لا يتم استعمال وزن أو صيغة صرفية مشتقة لبيان الكثرة والمبالغة في غير الثلاثي، عليه فإنّه بدل الاستفادة من صيغة صرفية مشتقة، يمكننا استعمال تركيب إضافي لحلّ هذه العقدة. وهذا التركيب هو تركيب إضافي لفظي (إضافة وصف دال على الكثرة إلى مصدر الفعل المعنيّ به). وبعبارة أخرى، بدل الاستفادة من وزن يبيّن الكثرة والمبالغة، يمكننا استعمال كلمة مشتقة تدلّ على الكثرة إلى جانب مصدر الفعل المعنيّ به. ولتوضيح هذه المسألة نأتي ببعض الأمثلة أدناه.

إنّ الوصف العادي الخالي من المبالغة (اسم الفاعل أو اسم المفعول أحياناً) من غير الثلاثي للأفعال: (استعمل، تقلّبَ، اطّلعَ، احتالَ، اهتمَّ بـــ) هو على التوالي: (مُستعمَل، متقلّب، مُطّلِع، مُحتال، مُهتمّ بـــ)، لكننا لا نعثر على أيّ وزن خاص لوصف مبالغة من تلك الأفعال في الصرف العربي، ولو أننا عمدنا إلى الأسلوب التركيبي لوجدنا الحلّ. فتكون صيغ المبالغة للأفعال المذكورة هي على التوالي: (كثير الاستعمال[٢]، كثير التقلّب، كثير الاطّلاع، كثير الاحتيال، كثير الاهتمام بـــ).

أي أننا استفدنا من تركيب إضافي لفظي يكون فيه المضاف هو كلمة (كثير) أو أيّ وصف آخر دال على المبالغة والشدة، من قبيل: (شديد، أو وافر، أو مفرط، أو غزير، أو واسع، ...إلخ)، حيث يكون صفة أو حالاً (حسب موقعه في الجملة) محلاّة بـــ (أل) أو خالية منها، والمضاف إليه مصدر أو، أحياناً، اسم مصدر للفعل الذي نريد صوغ المبالغة منه، حيث يكون المصدر أو اسم المصدر ذاك محلّىً

[١]- عباس حسن، **النحو الوافي**، ج٣، ص٢٦٠، وأيمن عبد الغني، **الصرف الكافي**، ص١٣٦، وراجي الأسمر، **المعجم المفصل في علم الصرف**، ص٢٩٤.

[٢]- صحيح أنّ (استعمل استعمالاً) مكوّن من فعل ومصدر متعدٍّ، لكنّه، وبسبب كون وصفه العادي هو (مُستَعْمَل) وهو بصيغة اسم المفعول فإننا نعتبر (كثير الاستعمال) وصفاً لازماً وليس وصفاً متعدياً.

بـــ (أل)، على الأغلب، نحو (شديد العناية بانتخاب الألفاظ)، أو خالياً منها في بعض الحالات بسبب كونه مضافاً إلى مضاف إليه، نحو (شديد عذوبة الصوت)[١].

تأسيساً على ما مرّ، نستطيع أن ندّعي أنّه لبيان المبالغة والكثرة لوصف عاديّ، من مثل اسم التفصيل وأسلوب التعجب، هناك أسلوبان في الصرف العربي، أحدهما بسيط تمثّله الأوزان التي نراها في كافة الكتب الصرفية- النحوية، والآخر مركّب موجود في النحو بشكل عمليّ ولكنّه منسيّ مغفول عنه لم يشر أحد من النحاة إليه لحد الآن، ولعلّ الأدلة التالية تكون مؤيدة لادّعائنا وجود «صيغة مبالغة مركبة».

أدلّة على وجود صيغة مبالغة مركبة:

١. استفادت معاجم اللغة القديمة والحديثة، وكذلك مترجمو النصوص العربية والفارسية، من هذا الأسلوب التركيبي، فقط من أجل إيجاد المرادف والمعادل لصيغ المبالغة من المصادر والأفعال غير الثلاثية والأفعال والمصادر اللازمة. والأمثلة التالية تم استخراجها من معاجم اللغة العربية كالمعجم الوسيط والمنجد، ومعاجم اللغة الفارسية كالمعجم الفارسي الكبير ومعجم فرزان: "سِكِّيت: كثير السكوت، فهّامة: كثير الفهم، صَموت (على وزن فعول): كثير الصّمت، مِكثار: كثير الكلام"، "پرپیچ و تاب: كثير الالتواء، پرمدّعا: كثير الادعاء، پرآزار: كثير الإيذاء ، پرچرِبي: كثير الدسامة، پرآوازه: كثير الاشتهار، پرعشوه: كثير الغنج، پرمصرف: كثير الاستهلاك".

٢. استفادت النصوص العربية القديمة والحديثة من الصيغة المركبه بكثرة عندما تعذّرت الاستفادة من الصيغة البسيطة (الأوزان والاشتقاق)، أو عندما عمد الكاتب إلى الاستفادة من الصيغة المركبة مكان البسيطة مع أن البسيطة منها موجودة أيضا في اللغة. وإليك عدداً من الأمثلة:

- واعلموا أنّ اللهَ **شديدُ العقاب**[٢].
- وأنّ الله **شديدُ العذاب**[٣].
- كان بشار **كثير المدح** لواصل بن عطاء قبل أن يدين بشّار بالرجعة[٤].
- لستُ بفأفاءٍ ولا تمتام، ولا **كثير الهُجرْ** في الكلام[١].

---

[١]- طه حسين، **الأيام**، ص٤٨٩.

[٢]- البقرة: ١٩٦. و«العقاب» مصدر ثان من «عاقبه معاقبة» بمعنى جزاه سوءً بما عمل.

[٣]- البقرة: ١٦٥. و«العذاب» اسم مصدر من «عذّبه تعذيباً» بمعنى عاقبه ونكّل به.

[٤]- أبو عمر والجاحظ، **البيان والتبيين**، ج١، ص٢٤.

- وكان ماجناً خليعاً و**كثير العَبث** متمرداً[٢].
- وليس في هذيل إلاّ شاعر أو رامٍ أو **شديد العدو**[٣].
- يدلّ على أنّ شعر أبي تمام **شديد الاختلاف** وشعره **شديد الاستواء**[٤].
- أخذاً من قوله (ص): "كلكم حارث وكلكم همّام " والحارث الكاسب والهمّام **كثير الاهتمام**[٥].
- أنه [سهل بن هارون] كان شعوبيّ المذهب، **شديد العصبية** على العرب[٦].
- كان ابن المقفّع **شديد الذكاء**[٧].
- وشعره [أبي العلاء] **كثير التكلف** والغريب[٨].
- فقد كان [ابن عبد ربّه] **كثير الشكوى** من الزمان[٩].
- لابن زيدون نثر **كثير الازدواج والإطناب**، **شديد الشبه** بطريقة الجاحظ[١٠].
- ولكنّ الفرح **كثير الشيوع** كما أنّ الحزن **كثير الشيوع**[١١].
- وكان [ابن الروميّ] **شديد الدهاء** والغدر[١٢].
- وكان البحتري **شديد الإعجاب** بشعره، **شديد الاحتفال به**[١٣].

---

[١]- أبو الزحف بن عطاء، نقلاً عن **البيان والتبيين**، ج١، ص٣٨.

[٢]- **المصدر نفسه**، ج١، ص٩٣. يكون الوصف العادي (بدون مبالغة) من «عبث يعبث عبثاً» عابثاً وعبيثاً (المنجد والمعجم الوسيط).

[٣]- **المصدر نفسه**، ج١، ص١٧٤.

[٤]- الآمدي، **الموازنة بين أبي تمام البحتري**، ص ١٥.

[٥]- **وفيات الأعيان**، ج١، ص ٤٢٠ نقلاً عن شوقي ضيف، **الفن ومذاهبه في النثر العربي**، ص٢٩٩.

[٦]- **المصدر نفسه**، ص ١٤٥.

[٧]- عمر فروخ، **تاريخ الأدب العربي**، ج ٢، ص ٥٢.

[٨]- فؤاد البستاني، **المجاني الحديثة**، ج٣، ص٢٩٩.

[٩]- إحسان عباس، **تاريخ الأدب الأندلسي**، ص١٦٨.

[١٠]- أحمد حسن الزيات، **تاريخ الأدب العربي**، ص٣٧٤.

[١١]- طه حسين، **الأيام**، ج٢، ص٢٥٦.

[١٢]- حنا الفاخوري، **الجامع في تاريخ الأدب العربي– الأدب القديم**، ص٧٩٠.

[١٣]- **المصدر نفسه**، ص٧٤٤.

- كان ابن حمديس **كثير الانقباض شديد التشاؤم**[1].
- وهي [زنة فعول] **كثيرة الاستخدام** أيضاً[2].

ولا يخفى أنّ شواهد صيغ المبالغة المركبة هي أكثر من أن يحصرها بحث، لكنّنا اكتفينا بما أوردناه من الأمثلة.

٣. إنّ المتحدثين بالعربية كانوا ولا يزالون يستخدمون هذا الأسلوب، أي التركيب أو الصيغة المركبة، بدل الصيغة البسيطة في الحالات المشابهة كمبحث اسم التفضيل وفي فعلَيْ أسلوب التعجّب غير المتصرفين، أي "ما أفعلَ وأفعِلْ بـــ"، فطبقاً للقواعد النحوية المتفق عليها إذا أردنا صياغة اسم تفضيل أو فعل تعجّب من فعل أكثر من ثلاثة حروف فإننا نلجأ لأسلوب التركيب. فالفعل (استعمل)، على سبيل المثال، تكون صيغته التفضيلية هي (أكثر استعمالاً)، وصيغته التعجبية (ما أشدَّ استعمالَ...). وقد رأينا سابقاً أن الوصف العادي للفعل المذكور هو (مُستَعْمَل)، ولبيان المبالغة والكثرة، نقول: (كثير الاستعمال، شائع الاستعمال، ... إلخ)، أي أنّ الأسلوب هو أسلوب تركيبي يكون فيه جذر أو مادة الجزء الأول مشتركاً بين الصيغ الثلاث: التفضيل والتعجب والمبالغة (كثر، شدّ، وفر، غزر، شاع، ...)، ويكون الجزء الثاني منه مصدراً أو اسم مصدر من الفعل الذي نريد تفضيله أو التعجب منه أو مبالغته، والفرق بين الصيغ الثلاث هو أنّ صيغة المبالغة المركبة تستفيد من تركيب إضافيّ لفظيّ (وصف مشتقّ كالمضاف+ معموله المضاف إليه المجرور)، ولكن اسم التفضيل المركب يتكون من تركيب اسمي- تمييزي، أي (اسم مجمل ومبهم+ تمييز منصوب)[3] والصيغة التعجبية المركبة تتكون من فعل تعجّبي (ما أكثر، ما أشدّ،...) + مصدر أو اسم مصدر للفعل المعيّن في موضع الفاعل في المعنى. والفرق الآخر أنّ النحاة، قديماً وحديثاً، قد اعتنوا بالصيغ المركبة للتفضيل والتعجب ولكنهم أهملوا الصيغة المركبة لصيغة المبالغة رغم وجودها في اللغة.

٤. إنّ أهل اللغة العربية بحاجة إلى صيغة بدلية للصيغة البسيطة للمبالغة من أجل بيان المبالغة والكثرة في غير الثلاثي، وبما أنّ الوزن والاشتقاق لا يمكن أن يكون مفيداً هنا، لذا لجأ أهل اللغة، دون وعي، إلى الصيغة المركبة لبيان الكثرة والمبالغة من غير الثلاثي ومن اللازم.

---

[1]- أحمد حسن الزيات، **تاريخ الأدب العربي**، ص٣٨١.

[2]- محمد خير حلواني، **المغني الجديد في علم الصرف**، ص٢٥٥.

[3]- محمد إبراهيم عباده، **الجملة العربية**، ص٨٢.

٥. تصريح النحاة بأنّ كون صيغ المبالغة **سماعية** في الثلاثي يبيّن أنّ جميع الأفعال الثلاثية المجردة لا تُشتق منها صيغة مبالغة لأنهم اشترطوا **تعدّيها** فكيف بالأفعال والمصادر التي تزيد على ثلاثة أحرف؟ فالمصادر التالية، على سبيل المثال: (لُصوق، دهاء، قوة، حمرة، حسّاسية، عصبية) **لازمة** تقبل المقارنة ولكن لا توجد لها صيغة مبالغة اشتقاقية في كتب اللغة وفي التراث النحوي، وهي أكثر من أن تُحصى. وعليه فإنّ أهل اللغة، في حالة حاجتهم إلى بيان الكثرة والمبالغة لأفعال ليست لها صيغ مبالغة أصلية (بسيطة) يجب أن يستطيعوا الاستعاضة عن ذلك بصيغة ميسّرة لا تعدو أن تكون الصيغة المركبة للمبالغة.

٦. يمكن أن تحوي صيغة المبالغة المركبة، كما هي صيغة المبالغة البسيطة، وصفاً دون مبالغة أيضاً. وبذلك تكون صيغة المبالغة المركبة من ناحية التحول من اسم الفاعل لا تختلف عن صيغة المبالغة البسيطة، بل تساويها في الوجود والحضور في اللغة، لأن الباحثين في مجال الصرف والنحو يعتبرون صيغ المبالغة البسيطة المحولة عن اسم فاعلها قد تبدّلت إلى صيغة مبالغة ملحقة باسم الفاعل[1]. وفي اعتقادنا أنّه يمكن العثور على تحوّل صيغة المبالغة المركبة عن وصفها العادي الخالي من المبالغة هنا أيضاً، أي فكما أنّ أبنية المبالغة البسيطة، مشهورة كانت أو مغمورة، محوّلة عن اسم فاعلها، وتتبعه وتكون فرعية بالنسبة له، تكون صيغ المبالغة المركبة كذلك، تنطبق عليها الحالات السالفة، ويمكن أن نفرض لها مثل ذلك الوصف البسيط الخالي من المبالغة، لكنّ ذلك الوصف يعتمد على لزوم الفعل وتعدّيه، فمرة يكون اسم فاعل، وأخرى صفة مشبهة وثالثة اسم مفعول (يشبه الصفة المشبهة في رفع معموله). والأمثلة التالية تؤيّد هذا المدّعى:

- كثير الانقباض، محوّل عن وصفه العادي الخالي من المبالغة (منقبِض).
- كثير الخشوع، محوّل عن وصفه العادي الخالي من المبالغة (خاشع).
- كثير الورع، محوّل عن وصفه العادي الخالي من المبالغة (وَرِع).
- شديد العصبية، محوّل عن وصفه العادي الخالي من المبالغة (متعصِّب).
- كثير الاستعمال، محول عن وصفه العادي الخالي من المبالغة(مُستَعْمَل)،وهوبصيغة اسم مفعول.
- كثير الاستخدام، محوّل عن وصفه العادي الخالي من المبالغة(مُستخدَم)،وهوبصيغة اسم مفعول.
- شديد الحساسية، محوّل عن وصفه العادي الخالي من المبالغة (حسّاس)[2].

[1]- عباس حسن، **النحو الوافي**، ج٣، ص٢٥٧.

[2] - وردت كلمة «حسّاس» في اللغة العربية بمعان مختلفة بعضها موصوف وبعضها صفة، ومن معانيها كوصف: «رقيق

أركان صيغة المبالغة المركبة

من الأفضل أن يتم تبيين أبعاد وجوانب صيغة المبالغة المركبة وصولاً إلى فهم دقيق لها. فكما نعرف، هناك نوعان من المركب الإضافي: المركب الإضافي اللفظي والمركب الإضافي المعنوي. وأغلب المركبات الإضافية في العربية هي من النوع الثاني، وقليل منها مركبات إضافية لفظية، لأنّ بناء المركّب الإضافي اللفظي خاص ومقيّد ومحدود، ويكون تركيبه كما يلي:

١. صفة مشبهة أو اسم مفعول + مرفوع أحدِهما

٢. اسم فاعل + مفعوله

بينما لا يكون المضاف إليه في التركيب الإضافي المعنوي معمولاً للمضاف، بل إنّ المضاف والمضاف إليه، من الممكن أن يكونا كلمتين مختلفتين ولذلك يمكنه أن يشمل نطاقاً أوسع من المركب الإضافي اللفظي. والفرق الأصلي بين التركيبين أنّه يكون بين المضاف والمضاف إليه واحد من حروف الجرّ الثلاثة (من، في، اللام) في الإضافة المعنوية، بينما تخلو الإضافة اللفظية من حرف جرّ مقدّر.

بعد هذه المقدمة التوضيحية، يمكننا القول إنّ صيغة المبالغة المركبة لا تشمل كافة أنواع المركب الإضافي اللفظي، بل تخصّ نوعاً خاصاً منه يكون فيه المضاف وصفاً مشتقاً يحمل معنى المبالغة والكثرة، نحو: كثير، شديد، غزير، وافر، بالغ، مفرط، ...إلخ، والمضاف إليه مصدر أو اسم مصدر، أحياناً؛ مرفوع، فاعل أو نائب فاعل للمضاف إليه. ويمكن للمركبات الإضافية (منها صيغة المبالغة المركبة) أن تقبل دخول الألف واللام عليها أو لا تقبل، وذلك حسب موقعها في الجملة (صفة، أو خبراً، أو حالاً). أما المضاف إليه، أي المصدر أو اسم المصدر، فهو مقرون، دائماً، بالألف واللام، نحو: كثير التعلّق بـــ، غزير العلم، إلاّ أن يكون ذلك المضاف إليه مضافاً لكلمة أخرى، نحو: "وكان شديد عذوبة الصوت"[١]، أو نحو: "وواضحٌ أنّه [عبدالله بن أيوب التيميّ] كان شديد أسر الشعر"[٢].

ويمكن أن يكون المضاف إليه، أي المصدر أو اسم المصدر، الذي هو الجزء الأصلي للتركيب أو نواته، يمكن أن يكون متعدياً، بنفسه أو بغيره، أو لازماً:

الحسّ، مُرهَف الحسّ، سريع التأثّر بالعوارض الخارجية، سريع الانفعال». فيُلاحظ أنها وردت على أشهر أوزان المبالغة (فعّال)، لكنّها لا يشير أكثر معانيها الوصفية إلا إلى معان وصفية عادية غير دالّة على المبالغة. فلذلك نعتبر «**شديد الحسّاسية**» وصفاً دالاً على المبالغة هنا.

[١]- طه حسين، **الأيام**، ج٢،ص٤٨٩.

[٢]- شوقي ضيف، **العصر العباسي الأول**، ص ٣٥١.

أنواع صيغ المبالغة المركبة من ناحية التعدي واللزوم

بما أنّ صيغة المبالغة البسيطة تعتبر مشتقاً وصفياً تتبع فعله ومصدره من ناحية اللزوم والتعدي ونوع التعدية ففي صيغة المبالغة المركبة تظهر هذه التبعية من هذه الناحية في الجزء الثاني منها أي في المصدر أو اسم المصدر؛ فتنقسم إلى الأقسام التالية:

١. صيغ المبالغة المركبة من مصدر **متعد:**

أ. متعدٍ **بنفسه:** كثير الشرب للخمر، كثير الحفظ للأشعار، كثير الرواية للأخبار، كثير المدح لواصل بن عطاء.

ب. متعد **بغيره:** شديد الحاجة إلى...، شديد الشبه بـــ...، شديد الخوف من...، كثير الشكوى من الزمان.

٢. صيغ المبالغة المركبة من مصدر **لازم** (أو مجهول): كثير الشيوع، شديد البخل، وافر النمو، شديد الحساسية، بالغ الأهمية، كثير الاستعمال.

ويمكن، بعض الأحيان أيضاً، أن يتمّ تأكيد ومبالغة صيغة المبالغة المركبة بمنصوب يعادله في الفارسية «قيد» لتكون أكثر مبالغة، نحو: "ويذوب في مائه الشديد الحرارة جداً"[١].

علماً أنّنا يجب أن نتذكر أنّ الفرق بين نوعي صيغة المبالغة المركبة المتعديين هو أنّ **صيغة المبالغة المركبة المتعدية بحرف الجرّ** مشتقة من فعل له حرف جرّ خاص (واحد من حروف الجر السبعة («لِـ، بِـ، في، مِن، عن، إلى، على»)، وهو حرف جرّ يتواجد بشكل دائم وثابت في كافة الصيغ المشتقة من المتعدّي بحرف الجر، بضمنها صيغ المبالغة. لكنّ **صيغة المبالغة المركبة المتعدية بنفسها** مشتقة من فعل ليس له حرف جرّ خاص، حيث لا يستعين المصدر، للاتصال بمعموله في مثل هذه التراكيب، أي صيغة المبالغة المركبة، إلاّ باللام فقط. فنلاحظ أنّ صيغة المبالغة المركّبة المتعدّية تعمل عمل فعلها في المفعول به كما يعمل البسيط المتعدّي منها فيه، إلاّ أنها لاتعمل إلا بواسطة حرف الجرّ، وحرف الجر هذا إما حرف جر خاص من حروف الجرّ السبعة المعهودة يلزم فعلها ومصدرها ومشتقات هذا الفعل إذا كانت مشتقة من فعل متعدّ بحرف الجر، وإما حرف الجرّ اللازم إذا كان المصدر والفعل المشتق منهما صيغة المبالغة المركبة متعديا بنفسه.

إنّ الذي يبدو للعيان في أكثر من مئة مثال تم استخراجها، أنّ المصدر الذي جاء في هذا التركيب الإضافي اللفظي الخاصّ في موضع المضاف إليه المجرور واسع الانتشار ويكاد يشمل جميع أنواع

---

[١] - طه حسين، **الأيام**، ج٢، ص ٢٩٠- ٢٩١.

المصادر؛ – الأصلية، مجردة كانت أو مزيدة،– واسم المصدر، والمصدر الصناعي، نحو: كثير المحبّة، كثير المشقّة، كثير العطاء، كثير الموفقية، كثير المسؤولية، ...إلخ.

كان المصدر في الأمثلة أعلاه أصلياً، ونورد، أدناه، بعض الأمثلة لصيغ مبالغة مركبة يكون فيها المصدر صناعياً:

- لأنّه كان **شديد العصبية** للعلويين يريد الإمامة فيهم[١].
- كان المتنبيّ بعيد الطموح **شديد العصبية**[٢].
- وكان [ابن شُهيد] طفلاً **شديد الحسّاسية**[٣].

وهكذا نرى، من كثرة الأمثلة والشواهد، أنّ النوع المركّب من صيغة المبالغة أوسع انتشاراً وأكثر استعمالاً من نوعها البسيط، وذلك لأن استعماله قد عمّ جميع أنواع المصادر؛ اللازمة والمتعدية، الثلاثية وغير الثلاثية، الأصلية والفرعية[٤]. وكذلك المصادر المستعملة دون حرف جرّ خاص، والمصادر المستعملة مع حرف جر خاص؛ نحو: (كثير الشكوى من الزمان، شديد الشعور بالحياة، كثير العلم بالشعر، كثير الإعجاب بشعر حافظ، شديد الشغف بمثل هذه التسمية، شديد الإعجاب بشعره).

تمييز صيغ المبالغة المركبة من الصيغ المشابهة الموهمة بالمبالغة

إنه من اللازم هنا أن نقوم بتمييز صيغ المبالغة المركبة من التراكيب المشابهة لها، إذ هناك تراكيب أو صيغ مركبة يكون الجزء الأول فيها، أي المضاف، كلمة تدلّ على الكثرة، أي (كثير) أو (شديد) أو ماشابه ذلك، لكن المضاف إليه ليس مصدراً، بل هو اسم غير مصدر مفرد أو مجموع. الأمثلة التالية ليست صيغ مبالغة مركبة، رغم أنها تدلّ على كثرة المضاف إليه فيها:

رجل شديد العين (لا يغلبه النوم)/ كثير الرماد/ حادُّ المزاج/ حادّ الطبع/ شديد الرائحة (قويّ الرائحة)/ شديد اللهجة/ شديد الكاهل/ قويّ الشكيمة/ كثير الصخور/ كثير الأرجل (طائفة من الحيوانات المفصلية)/ كثير المياه/ غابة كثيرة الطرائد/ كثير الرغبات/ ... إلخ.

[١]- فؤاد أفرام البستاني، **المجاني الحديثة**، ج٣، ص٦٥.

[٢]- عمر فروخ، **تاريخ الأدب العربي**، ج٢، ص ٤٦٤.

[٣]- إحسان عباس، **تاريخ الأدب الأندلسي– عصر سيادة قرطبة**، ص٢٤٥.

[٤]- نقصد بالمصدر الأصلي مصدر الثلاثي والرباعي، مجرّديْن أو مزيدين. ونقصد بالمصدر الفرعي هنا مالم يكن أصلياً، أي المصدر الصناعي، واسم المصدر والمصدر الميمي، طبعاً ويعتبر مصدر المرة والمصدر النوعي فرعيين أيضاً ولكنهما لا يستعملان في هذا المجال.

وفي الشواهد التالية تراكيب موهمة بالمبالغة، لكنها ليست صيغ مبالغة مركبة:

- أما أبو دلف فيقول فيه صاحب اليتيمة: "شاعر كثير المُلَحَ والطُرَف"[١].
- وهو في ذلك كثير الفوائد[٢].
- وقد كان [الفتح بن خاقان] من علماء دهره كما كان كثير الأسفار[٣].

من كلّ ما مرّ، نخلص إلى القول إنّ كلمة (كثير) أو (شديد أو ما بمعناهما)، إذا أضيفت إلى مصدر أو اسم مصدر أو مصدر صناعي أو مصدر ميمي، فهي تُوجد صيغة مبالغة مركبة. أما إذا كان المضاف إليه اسماً غير مصدر، جمعاً أو مفرداً، فالحاصل هو تركيب إضافيّ في اللفظ وصفيّ في المعنى دالّ على الكثرة والزيادة، وليس صيغة مبالغة مركبة.

ومن مقارنة الأمثلة التي مرّت مع أمثلة صيغة المبالغة المركبة، يتبيّن لنا أنّ الصيغتين تتشابهان في كون المضاف فيهما لفظاً دالاً على الكثرة مفسَّراً بكلمة (ذو) + صفة دالّة على الكثرة (كثير الشيوع = ذو شيوع كثير/ كثير المياه = ذو مياه كثيرة). ولكنهما تختلفان في مسألة مهمة، هي أنّ صيغة المبالغة المركبة تدلّ على كثرة **مصدر** ما، أي حدث أو عمل ما، بينما تدلّ الصيغ المشابهة، التي لم تُسمَّ في النحو العربي لحدّ الآن ولعلنا نستطيع تسميتها (صفة الكثرة المركبة)، تدّل على كثرة **اسم ذات** فقط. علماً أنّه يمكن افتراض وصف عادي لازم أو متعدٍّ لصيغة المبالغة المركبة: (كثير الاستعمال = مُستَعمَل بكثرة/ شديد العصبية = متعصّب بشدّة/ كثير الرواية = راوٍ بكثرة/ كثير الورع = وَرِع جداً/ شديد التشاؤم = متشائم جداً)، بينما لا يمكن فرض مثل ذلك بالنسبة لصفة الكثرة المركبة إلاّ إذا استفدنا من (ذو/ ذات أو فروعهما)، في موضع المضاف، نحو: (كثير الأرجل = ذو أرجل كثيرة/ شديدة الرائحة = ذات رائحة شديدة). فبذلك يمكن القول إنّ المبالغة الوصفية في الصرف العربي يكون على نوعين: هما مبالغة المصدر- وهي تحصل منها صيغة المبالغة المركبة – ومبالغة اسم ذات غير مصدري.

مقارنة صيغة المبالغة باسم التفضيل وأفعل التعجب

ادعينا خلال هذا البحث أن صيغة المبالغة تشبه اسم التفضيل وأفعل التعجب، فلنسلط الضوء على المسألة أكثر نقارنها بهما. تختلف صيغة المبالغة المركبة عن اسم التفضيل وأفعل التعجب في الوزن والمعنى الوصفي الذي تؤديه وفي الاستعمال أيضاً، لكنّ كلاً منهما مشتق صرفي له معنى الصفة وليس الموصوف، ويتشابهان في المواضع التالية:

---

[١]- شوقي ضيف، **الفنّ ومذاهبه في النثر العربي**، ص ٢٤٩.

[٢]- أبو عمرو الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج١، ص١٠٢.

[٣]- حنا الفاخوري، **الجامع في تاريخ الأدب العربي- الأدب القديم**، ص ٩١٦.

١. كلاهما، (صيغة المبالغة من جهة وأفعل التفضيل والتعجب من جهة أخرى) عندما يتعذّر استخدام الوزن والاشتقاق، يلجأ للتركيب؛ التركيب الإضافي اللفظي في صيغة المبالغة والتركيب الاسمي– التمييزي في اسم التفضيل، وهو أسلوب فرعي، وكلاهما يكون فيهما الجزء الثاني من التركيب مصدراً للفعل المعيّن، بينما يكون الجزء الأول من التركيب وصفاً من جذر واحد من الأفعال الدالة على الكثرة، نحو: (كثر، شدّ، وفر، غزر، أو فعل بمعناها...). والاختلاف الوحيد بينهما هو نوع التركيب وإعراب المصدر الذي هو **مضاف إليه** في صيغة المبالغة المركبة، و**تمييز** في اسم التفضيل، و**مفعول به** في التعجب. لاحظ الأمثلة التالية.

- اسم التفضيل: الرزُّ أكثرُ استعمالاً في طَعامِك اليوميّ.
- أفعل التعجب: ما أكثرَ استعمالَك للرزِّ في طَعامِك اليوميّ.
- صيغة المبالغة المركبة: أنت كثيرُ الاستعمالِ للرزّ في طعامك اليوميّ.

وعليه يمكن الاستنتاج أنّ الأبنية الثلاثة لكل منها صيغتان: بسيطة ومركبة.

٢. كلاهما، صيغة المبالغة واسم التفضيل، يشتركان في البناء، حيث يتمّ بناء اسم التفضيل من فعل أو مصدر متصرّف، تام، معلوم، مثبت، وقابل للمفاضلة والمقارنة، أي أنّ كون الفعل أو المصدر ثلاثياً متعدياً ليس شرطاً أصلياً لصياغة اسم التفضيل. وكذلك الحال في صيغة المبالغة، فإنّ الشروط الخمسة السالفة كافية لبناء صيغة المبالغة، إذ إنّ وجود صيغة المبالغة المركبة يُغني عن شرط كون الفعل أو المصدر ثلاثياً. وذلك بسبب أنّ صيغة المبالغة المركبة تُستعمل للمصادر والأفعال اللازمة وللأفعال والمصادر المتعدية، وكذلك سماح المجمع العلمي المصري للغة العربية ببناء جميع أنواع صيغ المبالغة البسيطة بشكل قياسي من الفعل الثلاثي، لازماً كان أو متعدياً[1]، حيث انتفى شرط التعدية الذي جاء في أكثر الكتب النحوية كشرط أصليّ لبناء اسم التفضيل وبقية الصيغ.

٣. تخرج بعض صيغ اسم التفضيل وبعض صيغ المبالغة البسيطة عن معناها واستعمالها الأصليين، أي التفضيل والمبالغة وتأخذ معنى وصف عاديّ[2].

نقد شروط بناء نوعي البسيط والمركب من صيغة المبالغة

[1]- خالد العصيمي، **القرارات النحوية والتصريفية لمجمع اللغة العربية بالقاهرة**، ص٤٧٧-٤٨٠.

[2]- عباس حسن، **النحو الوافي**، ج٣، ص٢٦٢ وص ٢٧٠. ومن أمثلة المبالغة بمعنى الوصف العادي (ظلّام) في الآية القرآنية "ومارَبُّك بظلامٍ للعبيد" (فصّلت:٤٦) و(ظلوم) في البيت التالي: وكلُّ جمالٍ للزوالِ مآلُهُ وكلُّ ظلومٍ سوف يُبلى بظالمِ.

وضع علماء الصرف والنحو القدماء ثلاثة شروط لبناء صيغة المبالغة البسيطة من فعل (أو مصدر)، هي أن يكون ثلاثياً متعدياً يقبل المقارنة. فالسيوطي، مثلاً، يقول: "إنّ دلالة صيغة ما على المبالغة تكون قابلة للاستعمال فقط إذا دلّت على الكثرة والمقارنة، فـ (موّات) و (قتّال زيدٍ) ليسا صحيحين"[١]، وتبعه الصبّان في ذلك الشرط[٢].

ويذكر عباس حسن أنّ صيغ المبالغة القياسية (الأوزان الخمسة المشهورة، فعّال ومِفعال وفعول وفعيل وفَعِل، أي ما اصطلحنا عليه صيغ المبالغة البسيطة)، تُصاغ، فقط، من مصدر أو فعل ثلاثيّ متصرّف متعدٍّ قابل للزيادة والمفاضلة[٣]. وهكذا نرى أنه يصرّح بأربعة شروط فقط.

ويذكر خالد عصيمي، مؤلف كتاب (القرارات النحوية والتصريفية) القيّم، في هذا المجال، أنّ المجمع العلمي المصري للغة العربية قد أقرّ بأنّ صياغة كافة أبنية المبالغة من الأفعال الثلاثية المتعدية واللازمة قياسية، ولكنّه هو نفسه، في دراسته وتقويمه لقرار المجمع هذا، لا يعتبره صحيحاً ويذكر لرأيه عدة أدلة؛ الدليل الأول أنّ علماء من مثل ابن أبي الربيع وكمال باشا يعتبرون صيغ المبالغة [البسيطة] سماعية. والدليل الثاني أنّ الدكتور عادل الثّبيتي، في دراسة له تحت عنوان (صيغ المبالغة بين القياس والسماع)[٤]، يرى أنّ صيغ المبالغة في اللغة العربية تختلف من حيث معدل استعمالها وكثرة مجيئها في اللغة العربية. والدليل الثالث أنّ اشتراط العلماء التعدية هو ضروري من أجل تشخيص وتمييز الأوزان المشتركة بين الصفة المشبهة وصيغ المبالغة[٥].

إذن يمكننا القول، في معرض تقويمنا للشروط السالفة، إنّ شرط المفاضلة هو شرط مهمّ لأنّ صيغة المبالغة، في جوهرها وماهيتها، تقتضي المفاضلة، ولذا نرى أنّ الباحثين في مجال الصرف والنحو، قدماء ومعاصرين، متفقين في هذا المجال. وكذلك اتفقوا على شرط كون الفعل ثلاثياً في أبنية المبالغة البسيطة، وذلك لأنّ أوزان أبنية المبالغة هذه قد وُضعت في الأساس لصياغة أبنية المبالغة من فعل (أو مصدر) ثلاثيّ.

[١] همع الهوامع، ج٥، ص ٨٧.

[٢]- حاشية الصبّان، ج٢، ص٩١٠.

[٣]- النحو الوافي، ج٣، ص٢٦٠و٢٦٩.

[٤]- بحوث ودراسات في اللغة العربية وآدابها، ج٢، ص٨٤-٨٥.

[٥]- القرارات النحوية والتصريفية، ص٤٧٨-٤٨٠.

وحول كون الأوزان الخمسة قياسية، يجب القول إنّ مجمع اللغة العربية القاهري قد اتخذ ذلك القرار من أجل تيسير تعليم اللغة العربية، وكان من الأجدر أن يعتبر أكثر تلك الأوزان استعمالاً، أي **فعّال**، قياسياً فقط وليس الأوزان الأربعة الباقية.

وحول شرط التعدية، يمكننا أن نقول إنّ دليل علماء الصرف والنحو في التفريق بين الصفة المشبهة وصيغة المبالغة وتمييزهما منطقي ومقبول. وبغضّ النظر عن ذلك، فإنّ الأمثلة التي جاءت في هذه المقالة دلّت على أنّه يمكن بناء صيغة المبالغة من فعل (أو مصدر) لازم عن طريق التركيب، أي صيغة المبالغة المركبة. كما أنّ كون الفعل تاماً ومعلوماً ومثبتاً، كشروط لبناء صيغة المبالغة، قد اعتبرت شروطاً ضرورية لبناء اسم التفضيل وفعلي التعجب، لكنه، بما أن هذه الشروط هي شروط عامة مشتركة لبناء الأوصاف الأربعة المشتقة المعلومة (اسم الفاعل واسم التفضيل والصفة المشبهة وصيغة المبالغة)، فإنّه يبدو أنّ أحداً لم يصرّح بها لبناء صيغة المبالغة في موضع ما، بما فيه هذا الموضع. المسألة هي أنّ هذه الشروط الثلاثة، رغم أنّها شروط عامة، إلاّ أنها ضرورية، وكان من الأفضل أن يُشارَ إليها لتكميل شروط بناء صيغة المبالغة.

وخلاصة القول أنّ كون الفعل تاماً، ومبنياً للمعلوم[1]، ومثبتاً، ومتصرِّفاً، وقابلاً للمفاضلة، خمسة شروط ضرورية لبناء كلتا الصيغتين البسيطة والمركبة للمبالغة.

لكنّ شَرطَيْ كون الفعل ثلاثياً ومتعدياً ضروريان لبناء النوع البسيط من المبالغة فقط، حيث رأينا، من خلال الأمثلة، أنّ صيغة المبالغة المركبة يمكن بناؤها من الفعل اللازم ومن الفعل المتعدّي، ومن الفعل الثلاثي ومن الفعل غير الثلاثي على السواء.

الخاتمة

يمكننا، مما مرّ، استخراج النتائج التالية:

١. إنّ استعمال أهل العربية، ومعاجم اللغة العربيه والفارسية، وأمثلة صيغة المبالغة المركبة الكثيرة التي تم استخراجها من النصوص العربية، خاصة المعاصرة منها، وكون أوزان المبالغة البسيطة أو الأصلية سماعية، وعدم ورود صيغة للمبالغة البسيطة لكافة المصادر والأفعال المتصرفة والتامة في العربية، وأوجه التشابه الموجودة بين اسم التفضيل ونوعَيْ صيغة المبالغة؛ البسيطة والمركبة، كلّها تدلّ على وجود صيغة مركبة للمبالغة في اللغة العربية وفي الصرف العربي، لكنّ النحاة المتقدمين والمتأخرين، بسبب عدم

[1]- الوصف المشتق المبني للمجهول الوحيد في الصرف العربي هو اسم المفعول.

قيامهم بدراسة كافة التراكيب من كافة النواحي، قد غفلوا عن إدخال تلك الصيغة المركبة للمبالغة في درس الصرف.

٢. إنّ شروط بناء صيغة المبالغة بنوعيها البسيط والمركب واسم التفضيل واحدة (فالفعل يجب أن يكون: متصرفاً، تاماً، مبنياً للمعلوم، مثبتاً، قابل للتفاضل)، وعليه فإنّ شرط كون الفعل ثلاثياً ومتعدياً لم يعد لازماً لبناء صيغة المبالغة، لأننا نستطيع، عن طريق التركيب، أن نبني صيغ مبالغة من غير الثلاثي ومن الفعل اللازم.

٣. صيغ المبالغة المركبة أكثر استعمالاً من الصيغ البسيطة لها، إذ استفادت اللغة العربية من تلك الصيغ في كافة المواضع التي يتعذّر فيها استعمال الوزن والاشتقاق (الصيغ البسيطة للمبالغة)، بل إنّ صيغ المبالغة المركبة يمكن استعمالها بدل الصيغ البسيطة كما كان الأمر كذلك في اسم التفضيل المركب وفي أفعال التعجب المركب.

٤. هناك صيغة أو تركيب يشبه تركيب صيغة المبالغة المركبة يتكون من صفة تدلّ على الكثرة ومضاف إليه، والفرق الوحيد بين التركيبين هو أنّ المضاف إليه في صيغة المبالغة المركبة مصدر والمضاف إليه في صفة الكثرة المركبة اسم عادي، مفرد أوجمع.

٥. إنّ وجود صيغة مبالغة مركبة يقوي كون صيغ المبالغة البسيطة سماعية وليست قياسية، حيث إنّ صيغ المبالغة البسيطة غير متساوية من حيث كثرة استعمالها.

٦. إنّ واحداً من الاختلافات بين صيغتي المبالغة المركبة والبسيطة هو أنّ أوزان صيغ المبالغة البسيطة تختلف في درجة المبالغة عن بعضها البعض الآخر، فيما لا نجد هذا الاختلاف في الدرجة في صيغة المبالغة المركبة بسبب وحدة أسلوب البناء فيها.

قائمة المصادر والمراجع:

الكتب:

١. القرآن الكريم.

٢. الآمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر بن يحيى. **الموازنة بين أبي تمام والبحتري**، تحقيق وتعليق محمد محيي الدين عبد الحميد، دون معلومات.

٣. ابن الناظم، بدر الدين محمد بن جمال الدين ابن مالك. **شرح ألفية ابن مالك**، (د. ط)، طهران: ناصر خسرو، ١٣٦٢ش.

٤. ابن يعيش، موفق الدين. **شرح المفصل**، تحقيق وشرح الشواهد لأحمد السيد أحمد وإسماعيل عبد الجواد عبد الغني، (د. ط)، القاهرة: المكتبة التوفيقية، (د. ت).

٥. الأسمر، راجي. **المعجم المفصل في علم الصرف**، الطبعة الأولى، بيروت: دارالكتب العلمية، ١٩٩٣م.

٦. البستاني، فؤاد أفرام وآخران. **المجاني الحديثة**، طبع بالأفسيت، قم: ذوي القربى، ١٩٩٨م.

٧. ترزي، فؤاد. **الاشتقاق**، الطبعة الأولى، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٥م.

٨. الجاحظ، عمرو بن بحر. **البيان والتبيين**، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، (د. ط)، بيروت: دار الجيل، (د. ت).

٩. حسن، عباس. **النحو الوافي**، طبع بالأفسيت، طهران: ناصر خسرو، (د. ت).

١٠. حسين، طه. **الأيام**، (د. ط)، بيروت: الشركة العالمية للكتاب، (د. ت).

١١. حلواني، محمد خير. **المغني الجديد في علم الصرف**، (د. ط)، بيروت: دار الفكر العربي، (د.ت).

١٢. دسوقي شتا، إبراهيم. **المعجم الفارسي الكبير**، (د. ط)، القاهرة، مكتبه مدبولي، ١٩٩٢م.

١٣. الزيات، أحمد حسن. **تاريخ الأدب العربي**، الطبعة الثامنة والعشرون، بيروت: دارالثقافة، (د. ت).

١٤. سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان. **الكتاب**، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، (د. ط)، بيروت: دار التاريخ، (د. ت).

١٥. السيوطي، جلال الدين. **همع الهوامع في شرح جمع الجوامع**، الطبعة الثانية، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٦م.

١٦. الصبّان، محمد بن علي. **حاشية الصبّان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك**، (د. ط)، بيروت: دارالفكر، ٢٠٠٩م.

١٧. ضيف، شوقي. **تاريخ الأدب العربي- العصر العباسي الأول**، الطبعة السادسة، القاهرة: دار المعارف، (د. ت).

١٨. ـــــــــــــ. **الفن ومذاهبه في النثر العربي**، الطبعة الحادية عشرة، القاهرة: دارالمعارف، (د. ت).

١٩. طبيبيان، سيد حميد. **فرهنگ فارسى- عربي فرزان**، تهران: فرزان روز، ١٣٧٨ش.

٢٠. عباده، محمد إبراهيم. **الجملة العربية: دراسة لغوية نحوية**، الإسكندرية: منشأة المعارف، (د.ت).

٢١. عباس، إحسان. **تاريخ الأدب الأندلسي- عصر سيادة قرطبة**، الطبعة الأولى، عمّان (الأردن): دار الشرق، ٢٠٠١م.

٢٢. عبد الغني، أيمن أمين. **الصرف الكافي**،الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٠م.

٢٣. العصيمي، خالد. **القرارات النحوية والتصريفية لمجمع اللغة العربية بالقاهرة**، (د. ط)، الرياض: دار التدمرية، وبيروت: دار ابن حزم، ٢٠٠٣م.

٢٤. الغلاييني، مصطفى. **جامع الدروس العربية**، الطبعة الثانية، طهران: ناصر خسرو، (د. ت) (طبع بالأفسيت على الطبعة العاشرة للمطبعة العصرية ١٩٦٨م).

٢٥. الفاخوري، حنّا. **الجامع في تاريخ الأدب العربي- الأدب القديم**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الجيل، ١٩٨٦م.

٢٦. فروخ، عمر. **تاريخ الأدب العربي**، الطبعة الخامسة، بيروت: دارالعلم للملايين، ١٩٨٥م.

٢٧. المبرِّد، أبو العباس. **المقتضب**، تحقيق محمد عضيمة، (د. ط)، بيروت: عالم الكتب، ٢٠١٠م.

٢٨. مصطفى، إبراهيم وآخرون. **المعجم الوسيط**، (د. ط)، إستانبول: دار الدعوة، (د. ت).

٢٩. معلوف، لويس. **المنجد في اللغة**، الطبعة الثلاثون، بيروت: دار المشرق، ١٩٨٨م.

المقالات:

١. إسماعيلي طاهري، إحسان. "**نگاهی دیگر به اسم تفضیل عربی**"، مجله ی دانشکده ی علوم انسانی دانشگاه سمنان، شماره‌ی۲، تابستان وپاییز ۱۳۸۱.

٢. عيد، جمال عبد ناصر. "**درجات الوصف بالصيغة**" مجله علوم اللغة، العدد ٤٦، سنة ٢٠٠٩م، ص ٥٧-٩٩.

٣. الهندي، أحمد إبراهيم. "**في صيغ المبالغة وبعض صورها في العربية**". مجلة علوم اللغة، العدد ٢٧، لسنة ٢٠٠٤.

«معاييرُ تقييم الشّعر من منظار قدامة بن جعفر»

الدكتور أميد جهان بخت ليلى*

الدكتور غلامرضا كريمي فرد**

الملخّص:

أحدثَ قدامة بن جعفر، وهو النّاقدُ المرموقُ في العصر العباسيّ، تطوّراً في النّقد الأدبيّ العربيّ لكونه أوّلَ من حاولَ المزاوجة بين الشّعر والفكر. إنّه حاولَ الثورة على حالة النّقد الذوقي، بنقدٍ يقوم على مبادئ وقواعد لها مصطلحها العلميّ؛ المباديء والقواعد والمصطلحات الّتي تجمعُ بين النّقد الفنّيّ من جهة والقاعدة المنطقيّة الفلسفيّة من جهة أخرى. سعى قدامة لأن يصِل إلى مباديء النقد الأدبيّ وإلى صياغة المعتقدات النّقديّة والجماليّة، أي إلى ما يُسمّى اليوم بالنّقد النّظريّ (theoritical criticism).

تهدُف هذه المقالة إلى دراسة آرائه النّقدية والمعايير الّتي قرّرَها في نقد الشّعر. يدورُ معظم بحثه حول عناصر الشّعر وهي: اللّفظ والوزن والقافية والمعنى. على ضوء هذا الأمر، فإنّ للشّعر عند قدامة درجاتٌ، هي:١- غاية الجودة، حين يكون كلٌّ من الأسباب ومكوّنات الشّعر في غاية التّجويد، ٢- غاية الرّداءة، حين يكون كلُ سببٍ من الأسباب في غاية الضّعف، ٣- الأوسط بين الجودة والرّداءَة، حين تكون النّعوت والعُيوب في الشّعر متكافئة.

كلمات مفتاحية: قدامة بن جعفر ، أرسطو ، النّقد الأدبيّ ، الذوق ، المقياس والمعيار.

المقدّمة:

إنّ الأدب العربيّ كان منذ زمن بعيد مزيجاً بنوعٍ من النّقد الأدبيّ، والنّقد الأدبيّ يعتبر فرعاً من فروع الأدب وهو علمٌ يقوم بشرح وتقييم وتحكيم الآثار الأدبية. موضوعُه هو الأدب أي الكلام المنثور أو المنظوم الّذي يصوّر العقل والشّعور، يقصد إليه النّقدُ شارحاً، محلّلاً، معلّلاً، حاكماً، يعين بذلك القرّاء على فهم وتقدير النّصّ الأدبيّ، ويشير إلى أمثل الطّرق في التّفكير والتّصوير والتّعبير،

* أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة جيلان، إيران. omidjahanbakht@gmail.com

** -أستاذ مشارك،قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة الشهيد تشمران،الأهواز،إيران،(الكاتب المسؤول) ghkarimifard@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٠/٠٥/٠٤هـ.ش= ٢٠١١/٠٧/٢٦م تاريخ القبول: ١٣٩٢/١٢/٢٢ هـ.ش= ٢٠١٤/٠٣/١٣م

وبذلك يأخذ بيد الأدب والأدباء والقرّاء إلى خير السُبُل وأسمى الغايات[1]. النّقد يقوم على رُكنين مُباشرين النّاقد والمنقود، ولذا نقدّم هنا رأيَ ناقدين هما: رُولان بارت ولوسيان جولدان.

يَرَى رولان بارت، الكاتب والفيلسوف الفرنسيّ (١٩١٥-١٩٨٠): أنّ عمل النّاقد يتّسم بعدّة خصائص معيّنة، أهمّها تعقيل الأثر الأدبيّ تعقيلاً تامّاً، أي النّظر إليه وإلى وحداته أو عناصره على ضوء مجموعة من المباديء المنطقيّة.

ويعتقد لوسيان جولدان- النّاقد الرّومانيّ (١٩١٣-١٩٧٠): بأنّ النّقد الأدبيّ أوّلاً وقبل كلّ شيء هو الدّراسة العلميّة للأثر وهذه الدّراسة تخصّص على أساس فهم وتفسير الأثر تفسيراً مماثلاً. يشرح لنا جولدان المقصودَ بالتّفسير المماثل قائلاً: إنّه استخلاص المميّزات الخاصّة بالأثر المنبثقة من مجموعة علاقات منطقيّة وربطها بالملامح العامّة للبيئات الكلّيّة للمجتمع[2].

ومهما يكن من أمر فإنّ النّقدَ، قد رَبّى على مرّ العصور، في أحضانه المنتقدين والأدباء الحاذقين الّذين تألّقوا في الأصعدة العلمية والأدبية المختلفة. أحد الوجوه البارزة في النّقد الأدبيّ العربيّ الّذي أحدث تطوّراً ملحوظاً فيه هو قدامة بن جعفر الّذي قدَّم بفضل منهجه العلميّ المنطقيّ العقليّ معايير وآراء صائبة لتقييم الشّعر. ونحن في هذا البحث قبل دراسة وتحليل أفكاره في النّقد، ينبغي أوّلاً أن نلقي نظرة على وضع النّقد في العصور قبله، إذ إنّ النّقد الأدبيّ مثل كلّ علم وفنّ قد طرأت عليه، في طريقه نحو التقدّم والرّقيّ، مناهج مختلفة ونزعات متباينة واختلفت معاييره من ناقد إلى ناقد ومن عصر إلى عصر، وفي كل عصر اختار مقاييس ومعايير خاصّة لتقييم الشّعر والأدب متناسبةً مع ثقافته.

منهجنا في هذا البحث يقوم على دراسة آراء قدامة بن جعفر في آثاره خاصّةً في كتابه «*نقد الشّعر*»، ثمّ البحث في المكتبات فالإقتباس من الكتب الّتي تطرّقت إلى هذا الموضوع بصورة متفرّقة أمثال كتاب الدّكتور زرّين كوب في النّقد الأدبيّ، وكتاب النّقد الأدبيّ لأحمد أمين، وكتاب فنّ الشّعر والخطابة لأرسطو، وكتاب التفكير النّقديّ عند العرب لعلي عيسى العاكوب وغيرها من الكتب.

أمّا بالنّسبة لسابقة الدّراسة هذه فإنّنا لم نشاهد مقالاً أو كتاباً يدرسُ هذا الموضوع بالضّبط أي «معايير تقييم الشّعر من منظار قدامة بن جعفر»، غيرَ أنّه طُبع مقال في ما يقارب هذا الموضوع تحت عنوان«معنا ومفهوم نقد در آثار قدماء» للدكتورحسين بلخاري في فصلية معهد الفنّ، رقم ٥،عام١٣٨٦.

[1] علي أوسط إبراهيمي، **النّقد الأدبيّ الحديث ودوره في الإبداع الأدبيّ**، آفاق الحضارة الإسلاميّة،ص١٨٧.

[2] سمير سعيد حجازي، **النّقد الأدبيّ المعاصر**، ص١٥- ١٦؛ الشّائب، **أصول النّقد الأدبيّ**، ص١١٨.

النّقد الأدبيّ قبل العصر العباسي:

إنَّ التّحكيم في الشّعر ووجود نماذج من نقد الشّعر في أدب العصر الجاهليّ أمر محسوم ومستند. على سبيل المثال، يروي حمّاد الرّاوية أنّ الشّعراء العرب كانوا يأتون بأشعارهم لدي قبيلة قريش فما يعجبهم منها كان مقبولاً وما لم يعجبهم منها كان مرفوضاً[١]، وكان أساس النّقد والتّحكيم وإيثار الآثار الأدبية على بعضٍ

إنّ الانطباعات الذوقية القائمة على العاطفة والإحساس تلعب دوراً هامّاً[٢]، وبما أنّ حياة العرب في الجاهلية كانت تقوم على الذوق فإنّ النّقد أيضاً لم يتجاوز مرحلة الذوق[٣]إلى النّاحية العلمية التّحليلية[٤]. من ثَمَّ كان مذهب الشّاعر الأدبيّ وعلاقة الشّعر بالحياة الإجتماعية ومدى تأثير الشّعر في المخاطبين ممّا لم يكن العصر الجاهليّ علي علمٍ بهِ[٥]. من جانب آخر فإنّ النّقد في الجاهلية كان له طابع فرديّ غالباً وعندما يلاقي قبول الآخرين ينال شهرة[٦]، فالحكم لشاعرٍ بالشّاعرية أو الحكم بتفضيله على غيره أو الحكم بجودة قصيدة وتلقيبها بلقب خاصّ لم يكن حكماً مسبّباً معلّلاً وإنّما كانَ حكماً تأثرياً قوامُهُ العاطفة والذوق الفطريّ[٧].

بعد عهدِ الخلفاء الرّاشدين وفي العصر الأمويّ، أخذَ النّقدُ الأدبيُّ يزدهرُ كما ازدهرَ الشّعرُ والأدبُ بسبب رخاء العيش وسعة النّعمة والأمن الّذي استتبّ في البيئات الإسلامية. إنَّ النّقد الأدبيّ في هذا العصر ازدهر في ثلاث بيئات رئيسة هي: الحجاز والعراق والشّام، ويبدو أنّه لم يتجاوز هذه الحدودَ إلى غيرها[٨]. فهو في منطقة الحجاز تأثّر بالنّقد في العصر الجاهليّ، أمّا النّقد في العراق فاتّخذ غالباً طابعَ المقارنة وكانَ يجري غالباً حول تقديم شاعر على آخر، إضافةً إلى أنّ معظم النّقاشات النّقدية كانَ يدور حول هذا السّؤال: من هو أكثر شاعريةً من بين كلٍ من الفرزدق والأخطل وجرير؟

---

[١] علي عيسى العاكوب، **التّفكير النّقديّ عند العرب**، ص٢٩.

[٢] أحمد أمين، **النّقد الأدبيّ**، ص٤٤٩؛ امامي، مباني وروش هاي نقد ادبي، ص٥٥.

[٣] طه، **النّظرية النّقدية عند العرب**، ص٢٥.

[٤] عبد العزيز عتيق ، **تاريخ النّقد الأدبيّ**، ص٣٧.

[٥] طه حسين، **النّظرية النّقدية**، ص٢٥.

[٦] شوقي ضيف، **تاريخ ادب عربي**، ص٨٧؛ زرّين كوب، نقد ادبي،١/١٣٧.

[٧] عبد العزيز عتيق، **تاريخ النّقد الأدبيّ**، ص٣٦.

[٨] عبدالحسين زرين كوب، **نقد ادبي**،١/٤٥٠.

بالرّغم من كل هذا فإنّ النّقد في هذه الفترة الزّمنية كانت فيه صبغة من البساطة والسّذاجة، كما عبّرت معايير تقييمهم عن هذا الوضع أيضاً، مثلاً كان يقال: « إنّ هذا الشّعر يساوي آلاف الدراهم وذلك الشّعر لايساوي غيردرهم»[١]. أمّا الشّعر في منطقة الشّام فكان شعراً يمثّل المدح والثناء أبرز مظاهره، كما أنّ النّقد الأدبيّ أيضاً وجّه معاييره ومقاييسه نحو ذلك، وكانت عناية خلفاء بني أمية بالشّعراء إلى حدٍّ بحيث تحوّلت قصورُ الخلفاء إلى مركزٍ للنّقد والأدب، حتّى إذا نظم شاعرٌ في بلاطهم شعراً، تعرّض شعره لنقد الجميع[٢].

النّقد الأدبيّ في العصر العبّاسيّ:

في هذا العهد أُلِّف أقدم أثر نقديّ وهو *طبقات الشّعراء* من قبل أحد أدباء البصرة وهو « محمّدبن سلّام الجمحيّ»، (المتوفّى:٢٣١) الّذي كان صاحب علم واسع في اللّغة والأدب والنّحو وأخبار العرب.[٣] اتّخذ النّقد الأدبيّ في هذه الفترة بواسطة «محمّد بن سلّام الجمحيّ » وكتابه « طبقات الشّعراء» طابعاً آخر، إذ إنّه تطرّق إلى قضايا لم يسبق لها مثيل في النّقد الأدبيّ[٤]. أوّل قضيةٍ تناولها ابن سلّام في كتابه هي قضية الإنتحال والشّعر المنحول[٥]، فإنّه اهتمّ في كتابه بأمورٍ منها نقدُ الأشعار ودراستها[٦]. يعتقد ابن سلّام في آرائه النّقدية، في معرض توكيده على الذوق، أنّه ينبغي على الناقد ألّايعتمد في أحكامه على الذوق فحسب، بل يجب أن يكون الذوق مجاريا للتّجارب النّقدية والتأمّلات الخاصّة للخبراء في الشّعر.[٧] ورغم أنّ ابن سلّام استطاع،في هذا العصر، أن يخطو بالنّقد الأدبيّ خطوة إلى الأمام، غير أنّ النّقد كان لايزال أسير القيود القديمة، بحيث إنّه لم تكن هناك معرفة لا عن علاقة الشّاعر بحياته الإجتماعية ولا عن مدى تأثير شعره في المخاطبين[٨]. ولكن في هذا العهد حدثَ تطوّرٌ في

---

[١] أحمد أمين، **النّقد الأدبيّ**، ص٤٦٠.

[٢] عبدالحسين زرّين كوب، **نقد ادبی**، ص٤٥٦؛ نصر الله امامی، **مبانی وروش ها**، ص٥٧.

[٣] نصر الله امامی، **مبانی وروش ها**، ص٥٩.

[٤] أحمد ابراهيم طه، **تاريخ النّقد الأدبيّ**، ص٥١.

[٥] الجُمَحي، **طبقات الشّعراء**، ص٤.

[٦] المصدر نفسه، ص٢٥،٢٣،٧١،٧٢.

[٧] نصر الله إمامی، **مبانی وروش ها**، ص٥٩.

[٨] أحمد ابراهيم طه، **تاريخ النّقد الأدبيّ**، ص٨٦.

النّقد الأدبيّ بواسطة قدامة بن جعفر[١]، الّذي أراد أن يطبّق مبادىء الفلسفة والمنطق على الشّعر والأدب.

منهجُ قدامة في النّقد:

إنّ الأسلوب الّذي اتّبعه قدامة في كتابه« *نقد الشّعر*» يظهر لنا بوضوحٍ مدى سيطرة الرّوح العلميّ وأسلوب التفكير المنهجيّ وغلبة الفلسفة والمنطق على عقله. تفكيرُه في هذا الكتاب قد اصطبغ بالصِّبغة المنطقية حينما نراه وقد جعلَ الحدود والفواصل والأجناس و... في تعابيره ومصطلحاته، وممّا لاشك فيه هو أنّ قدامة درسَ كتابي «*الخطابة* » و« *الشّعر*» لأرسطو واستفاد منهما[٢]، كما نراه وقد أفاد من منهج أرسطو في « *نقد الشّعر*» كما في« *نقد النّثر*»؛ إذ نجدُ في كتابه الأوّل ما يدلّ دلالةً صريحةً على ذلك؛ مثل كلامه في الحدّ والنّوع والجنس والفصل[٣]، وهي مصطلحات منطقية أرسطية. إضافةً إلى أنّ النّزعة إلى الفلسفة والمنطق قد انعكست في عقله وتفكيره واضحاً جلياً، ومن جرّاء ذلك نشاهده وقد استعانَ بأسلوبٍ في النّقد لا يمكن فهمُه وتبريره إلّا بفضل الترتيبات العلمية والدّراسات الفلسفية، ناهيك عن قواعد النّقد الّتي قرّرَها، وقد بَدا في معظمها متأثّراً ومعتمداً على مبادئ النّقد الفكريّ اليونانيّ خصوصاً عند أرسطو، وما حصل عليه في المنطق اليونانيّ، طبّقه على الشّعر، وحدّدَ منهجاً في النّقد، ربّما يبعثُ الدّارس والباحث على الدّهشة[٤].

---

[١] – نشأ قدامة بن جعفر المكيّ بأبي الفرج في بغداد. في البداية كان نصرانياً، ثمّ اعتنق الإسلام على يد المكتفي بالله (الحموي، معجم الأدباء، ص٢٢٣٤ ؛ فرّوخ، تاريخ الأدب العربيّ، ص٤٣٤). إنّه كان أحد الفصحاء والبلغاء والفلاسفة الفضلاء وفي علم المنطق كان ممّن يشار إليه بالبنان بين العلماء (إبن نديم، الفهرست، ص٢٠٩) ؛ إذ إنّ المجتمع الّذي كان قدامة يعيش فيه لوحظت فيه ثقافة حديثة كانت متأثّرة بالشّعوب والحضارات الأجنبية، خاصّةً اليونان (طه، النّظرية النّقدية، ص١١٠)، وكان حظّ قدامة من هذه الثقافة كثيراً، لأنّه لم ينتفع بتفكير اليونانيين وثقافتهم في الفلسفة والمنطق والجغرافية فحسب، بل إنّه تأثّر في الأدب والنّقد منهم أيضاً (سلامة، بلاغة أرسطو، ص١٦٨). توفّي قدامة في بغداد سنة٣١٠هـ. ق /٩٢٢ م. من آثاره: نقد الشّعر، وكتاب الخراج وترياق الفكر، وصناعة الكتابة، وصناعة الجدل، ونزهة القلوب وزاد المسافر، والرّدّ على ابن المعتزّ، والسّياسة (المصدر نفسه، ص٢٠٩؛ الحموي، معجم الأدباء، ص٢٢٣٤).

[٢] سلامة، **بلاغة أرسطو**، ص١٦٨.

[٣] **المصدر نفسه**، ص١٠.

[٤] **المصدر نفسه**، ص١٦٩.

على أية حال فإنّ قدامة بمنهجه العقليّ في النّقد يباين مناهج النُقاد العرب الأصلاء، من مثل: الأصمعيّ وابن الأعرابيّ وابن سلّام والجاحظ وابن قتيبة وابن المعتزّ وغيرهم، وإنّ هذا المنهج الّذي وضعَ قدامة أساسَه يمثّل خطوة واسعة نحو تدوين البلاغة العربية وأصول البيان والنّقد. وحسبنا أنّ ثلاثةً من كبار النّقاد العرب أولوا منهجَه عناية خاصّة وتأثّروا به تأثّراً عميقاً، وهم:١- أبو هلال العسكريّ في كتابه «*الصّناعتين*»، ٢- إبن رشيق القيروانيّ في كتابه «*العُمدة*»، ٣- إبن سنان الخفاجيّ في كتابه «*سرّالفصاحة*»، كما تأثّر علماء البلاغة والبديع تأثّراً شديداً بقدامة وآرائه في«*نقد الشّعر*»، مِنهم عبد القاهر الجرجانيّ والسّكاكيّ والآخرون[1].

يعتقد قدامة أنّ كتابَه أوّل كتابٍ يؤلّف في النّقد: «أمّا علمُ جيد الشّعر من رديئه فإنّ النّاس يخبطون في ذلك منذ تفقهوا في العلوم، فقليلاً ما يصيبون، ولمّا وجدتُ الأمر على ذلك وتبينتُ أنّ الكلام في هذا الأمر- أي النّقد- أخصّ بالشّعر من سائر الأسباب الأخرى، وأنّ النّاس قد قصروا في وضع كتابٍ فيه، رأيتُ أن أتكلّم في ذلك بما يبلغه الوسعُ»[2]. كان هدفُ قدامة أن يضعَ علماً يمكن بفضله تمييز الشّعر الجيد من الشّعر الرّديء[3]. فيرى أنّ أوّل ما يحتاج إليه في تحديد أسس الجودة والرّداءة في الفنّ الشّعري هو معرفة حدّ الشّعر، فبدأ بتعريف الشّعر قائلاً: «الشّعر قولٌ موزونٌ مقفىً يدلُّ على معنىً»[4]، ثمّ يقرّر أنّ الشّعر مؤلّف من أربعة عناصر:١- اللّفظ، ٢- المعنى، ٣- الوزن، ٤- القافية، ويتألّف من هذه العناصر أربعة عناصر أخرى ناتجة عن ائتلاف هذه العناصر المنفصلة مع بعضها البعض، وهي:١- إئتلاف اللّفظ مع المعنى، ٢- إئتلاف اللّفظ مع الوزن، ٣- إئتلاف المعنى مع الوزن، ٤- إئتلاف المعنى مع القافية[5]. فصارت أجناس الشّعر ثمانية، وهي الأربعة المفردات البسائط الّتي يدلّ عليها حدّه، والأربعة المؤلّفات منها.

يعتقد قدامة بأنّ شأنَ الشّعر شأن أيّ صناعةٍ. وكما أنّ كلّ صانعٍ يقصد الطّرف الأجود من الصّناعة[6]،« فإن كان معه من القوّة في الصّناعة ما يبلغه إياه سُمّي حاذقاً تامّ الحذق، وإن قصر عن

---

[1] قدامة، **نقدالشّعر**، ص٨-٩.

[2] **المصدر نفسه**، ص١٢.

[3] **المصدر نفسه**،ص١٠.

[4] **المصدر نفسه**، ص١٠.

[5] **المصدر نفسه**، ص٧٠.

[6] **المصدر نفسه**، ص٦٤.

ذلك نزل له اسم بحسب الموضع الّذي يبلغه في القرب من تلك الغاية والبُعد عنها».[1] وكذلك الشّاعر يحاولُ الوصول إلى الطّرف الأجود من الشّعر، ولا يعجزُ عن ذلك إلّا إذا ضعفت صناعته، أو انعدمت، فينتهي إلى غاية الرّداءة، أو يقع بين الغايتين أو نقيضين[2]. وإذا كانت كلّ صناعة يتعاورها الطّرفان، وإذا كان الشّعر صناعة، فإنّ نقد الشّعر هو العلم الّذي يقوم بالتّمييز بين هذين الطرفين، كما يقوم بتمييز ما بينهما من تدرج أو وسائط، تتحدّد بها قيمة العمل الشّعريّ، وتتحدّد المعايير الّتي يعتمد عليها النّقد في هذا التّمييز، وذلك باستقصاء صفاتٍ إذا اجتمعت في الشّعر كان في غاية الجودة، وبالتّالي صفات أخرى مناقضة تمثّل باجتماعها نهاية الرّداءة، كما يقول: « ليكون ما يوجد من الشّعر الّذي اجتمعت فيه الأوصاف المحمودة كلّها وخَلا من الخِلال المذمومة بأسرها يسمّى شعراً في غاية الجودة، وما يوجَد بضدّ هذه الحال يسمّى شعراً في غاية الرّداءة، وما يجتمع فيه من الحالين أسباب يترّل له اسمٌ بحسب قربه من الجيد أو الرّديء أو وقوفه في الوسط الّذي يقال لما كان فيه: صالح أو متوسّط أو لا جيدٌ ولا رديءٌ[3]».

بهذا الحصر المنطقيّ أصبحَ قدامة إزاء ثماني مجموعاتٍ من الصّفات الّتي يمكن أن تعتور الشّعر في حالتي الجودة والرّداءة، أربع منها ذاتية في عناصر الشّعر الأربعة المنفصلة، وهي اللّفظ والوزن والقافية والمعنى، وأربع منها تنشأ من العلاقات بين هذه العناصر في حال ائتلافها؛ في علاقة اللّفظ بالمعنى، وفي علاقة اللّفظ بالوزن، وفي علاقة المعنى بالوزن، وفي علاقة المعنى بالقافية، كما يقول: «و لمّا كانَ لكل واحدٍ من هذه الثمانية صفاتٌ يمدح بها وأحوالٌ يعاب من أجلها، وجب أن يكون جيد ذلك ورديئه لاحقين للشّعر إذ كان ليس يخرج شيءٌ منه عنها، فلنبدأ بذكر أوصاف الجودة في كلّ واحدٍ منها، ليكون مجموع ذلك إذا اجتمع للشّعر، كان في نهاية الجودة، وإذا لم يكن فيه شيءٌ منها كان في نهاية الرّداءة لا محالة، إذ كان هذان الطّرفان مشتملين على جميع النّعوت أو العيوب، ولمّا لم يكن كلّ شعرٍ جامعاً جميع النّعوت أو العيوب، وجبَ أن تكون الوسائط الّتي بين المدح والذمّ تشتمل على صفاتٍ محمودة وصفاتٍ مذمومة، فما كان فيه من النّعوت أكثر كان إلى الجودة أميل، وما كان فيه من العيوب أكثر كان إلى الرّداءة أقرب، وما تكافأت فيه النّعوت والعيوب كان وسطاً بين المدح والذمّ،

[1] **المصدر نفسه**، ص٦٥.

[2] **المصدر نفسه**، ص٦٥.

[3] **المصدر نفسه**، ص٦٥.

وتنزيل ذلك إذا حصر ما في الطّرفين من النّعوت والعيوب لا يبعُد على من أعملَ الفكرَ وأحسنَ سبرَ الشّعر»[١].

أمّا صفات اللّفظ الجيد عنده فهي: سماحة اللّفظ وسهولة مخارج الحروف، والخلوّ من البشاعة، والفصاحة[٢].

و أمّا صفات الوزن الجيد فهي: سهولة العروض، والتّرصيع[٣].

و أمّا صفات القوافي الجيدة فهي: عذوبة حروف القافية، وسهولة مخرجها، والتّرصيع في المطلع[٤].

و أمّا صفات المعنى الجيد عنده فهي: الوفاء بالغرض المقصود[٥]، الّذي يبدي قدامة في هذا الموضع رأيه حول المديح قائلاً:« إنّه لمّا كانت فضائل النّاس، من حيث إنّهم ناس، لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان، على ما عليه أهل الألباب من الإتّفاق في ذلك، إنّما هي: العقل والشّجاعة والعدل والعفة؛ كان القاصد لمدح الرّجال بهذه الأربع الخصال مصيباً، والمادح بغيرها مخطئاً»[٦]، حسب رأي قدامة، إنّما يجب أن يكون مديح الرّجال بذكر هذه الفضائل الأربع الّتي تشمل في ذاتها فضائل أخرى[٧] تتفرّع منها[١]؛ نظراً إلى أنّ هذه الصّفات تميز النّاس بعضهم عن بعضٍ، فالأجدر بالإنسان أن

---

[١] **المصدر نفسه،** ص٧١.

[٢] **المصدر نفسه،** ص٧٤.

[٣] **المصدر نفسه،** ص٧٨و٨٠.

[٤] **المصدر نفسه،** ص٨٦.

[٥] **المصدر نفسه،** ص٩١.

[٦] **المصدر نفسه،** ص٩٦.

[٧] حسب رأي قدامة، إنّما يجب أن يكون المصيب من الشّعراء في مدح الرّجال من مدحَهم بهذه الخِلال،لا بغيرها، والبالغ في التجويد إلى أقصى حدوده هو من استوعبها و لم يقتصرعلى بعضها، وذلك كما قال زهير بن أبي سلمى في قصيدةٍ:

أخي ثقةٍ لاتتلف الخمرُ مالَه ... ولكنّه قد يهلك المالَ نائله

تراه إذا ما جئتَه متهلّلاً ... كأنّك تعطيه الّذي أنت سائله

ومن مثل حِصن في الحروب ومثله ... لإنكار ضيمٍ أو لخصمٍ يجادل

(المصدر نفسه، ص٩٦)

نلاحظ أنّ الشّاعرَ وصفَ الممدوح في البيت الأوّل بالعفّة، لقلّة إمعانه في اللّذات وأنّه لاينفد ماله فيها، وبالسّخاء لإهلاكه ماله في النّوال وانحرافه إلى ذلك عن اللّذات، وذلك هو العدل فزاد في البيت الثّاني في وصف السّخاء بأن جعلَه يهشّ له، ولايلحقه مضضٌ، ولا يكره لفعله، وأتى في البيت الثالث بالوصف من جهة الشّجاعة والعقل حيث أشار إلى

يمدح بالنّظر إلى خصاله الذاتية، كما وتتعلّق هذه الخصال بجوهر الإنسان اللّايتغير، بينما أنّ الصّفات العرضية تتغير[2]. وممّا يهمّنا هنا هو جُنوح قدامة إلى اعتبار أصول لتقييم الشّعر تقوم على المنطق، فنراه وقد جعل مضامين المدح على الأسس العقلية وبدأ يبحث عن صفات تسبّب رفعة الإنسان وشموخه من حيث إنّه إنسان، فمن أجل هذا يعتبر المديح حِكراً على الفضائل النّفسية، وممّا يجدر ذكره في هذا المقام هو أنّه قد استوحى هذا الفكر من أرسطو، حيث يقول[أرسطو]: « إنَّ الشّيء الجميل الحسن يكون جديراً بالمدح والتقدير لما فيه من وقع شديد في نفس المتلقّي وفي ذاته، فما كان له وقع وتأثير في الذات استحقّ المدح... فبهذا الإعتبار تستحقّ الفضيلة المدحَ لما فيها من الجمال... . ومظاهر الفضيلة، هي « العدل والشّجاعة والمروءَة والعفة والسّخاء والعظمة والتسامح واللّبّ والحكمة»[3].

يعتبر قدامة أنّ الحماية والدّفاع والأخذ بالثأر وقتل الخصوم هي جميعها من أقسام الشّجاعة، أي من فضائل النّفس الّتي يمدح بها. وهي عند أرسطو الّذي يقول بأنّ عقاب الأعداء أجمل من التّساهل معهم، لأنّ مقابلة المثل بالمثل عدالة، وأنّ كل ما هو عدل جميلٌ وأنَّ الإقتصار وإحراز الشّرف من الأشياء الجميلة، وهي بالتّالي مظاهر رفيعة للفضيلة السّامية[4].

ثمّ يذكر قدامة نعوتَ ائتلاف اللّفظ مع المعنى من: مساواة، وإرداف، وإشارة، وتمثيل، ومطابق ومجانس[5].

و يعدّد نعوت ائتلاف اللّفظ والوزن، وائتلاف المعنى والوزن، وائتلاف المعنى مع القافية من: توشيح وإيغال[6].

مقاومته في الحروب وأنّه يدفع الضّيمَ وهو الظلم ويأخذ حقه وينكي في العدوّ. فاستوعب زهير في أبياته هذه المديح بالأربع الخصال، والّتي هي فضائل الإنسان على الحقيقة.

[1] القصي، **النّقد الأدبيّ**، ص٣٥٤ .

[2] عدنان، **گرايش هاى فلسفى**، ص٥٥.

[3] أرسطو، **الخطابة**، ص١٤٥.

[4] القصي، **النقد الأدبيّ**، ص٢٨١ .

[5] **المصدر نفسه**، ص١٥٣ –١٦٤.

[6] **المصدر نفسه** ، تحقيق خفاجي، ص١٦٧ –١٧٠.

ثمّ يذكر عيوب الشّعر في اللّفظ، والمعنى، والوزن، والقافية، وعيوب ائتلاف اللّفظ والمعنى وائتلاف اللّفظ والوزن، وائتلاف المعنى مع الوزن، وائتلاف المعنى مع القافية، وهي كلّها بعكس ما سبق أن قرّره في صفات الجودة.

فالشّعرُ الحسنُ الرّائقُ عنده ما اجتمع فيه« صحّة المبالغة وحسن النّظم وجزالة اللّفظ واعتدال الوزن وإصابة التّشبيه وجودة اللتّفصيل وقلّة التّكلّف والمشاكلة في المطابقة».[1]

آراء قدامة ألأخرى:

١- صدق المعاني وكذبها:

عُنِيَ النّقاد القدماء والمحدثون بمقياس الصّدق والكذب في دراسة النّصّ الأدبيّ فيجعل بعضهم الصّدق معيار جودة الشّعر وحسنه، وذلك إذ يستمع إلى قول حسّان بن ثابت الأنصاريّ:

وَ إنَّ أشعرَ بيتٍ أنتَ قائلُهُ بيتٌ يقالُ، إذا أنشدته صَدَقا[2]

بينما يجدُ شاعراً آخر كالبحتريّ، يعلن أنّه لا ضيرَ على الشّعر من الكذب، وأنّ الشّعر لا يقاس بالصّدق، وذلك إذ يقولُ:

كلّفتمونا حدودَ منطقكم والشّعرُ يغني عن صدقه كذبُه[3]

لكنّ المسألة قد تتّخذ طابعاً آخر حين نرى الكذبَ يكون للمغالاة، فذلك ممقوت عند النّقاد، ولا يلتجيء إليه الأديبُ إلّا إذا كان عاجزاً عن اختراع المعاني المبتكرة[4]، كما قال قدامة: « لايستحسن السَّرَف والكذب والإحالة في شيءٍ من فنون القول».[5] لكنّ الأمر يختلف في المدح والهجو والفخر، إذ إنّ النّقاد لا يلزمون الشّاعر في هذه الثلاثة بأن يكون كلامه مطابقاً للواقع بل يبيحون له المبالغة والغلوّ حتّى يكون الكلام موثراً في نفس السّامع كما يقال: «أحسن الشّعر أكذبه»[6]، معتقدين أنّ الشّاعر الّذي يغالي في كلامه فإنّما يريد أن يجعل مثلا أعلى، وهذا ممّا يؤثره قدامة قائلاً:« إنّ الغلوَّ عندي أجود المذهبين، وهو ما ذهبَ إليه أهل الفهم بالشّعر والشّعراء قديماً وقد بلغني عن بعضهم أنّه قال:

---

[1] **المصدر نفسه** ، ص٨٤.

[2] حسّان بن ثابت الأنصاري، **الديوان**، ص١٦٩.

[3] حاوي، **شرح ديوان بحتري**، ص٣٩٠.

[4] البغدادي، **خزانة الأدب**، ٨/٢.

[5] قدامة، **نقد النّثر**، ص٩٠.

[6] البغدادي، **خزانة الأدب**،٧/٢.

أحسن الشّعر أكذبه. وكذا يرى فلاسفة اليونان في الشّعر على مذهب لغتهم»[١]. إذن للشّاعر الحرّية في أن يصف قوماً بالإفراط في الفضائل الأربع لأنّ ذلك من باب الغلوّ في الشّعر الّذي لا يرادُ منه إلّا المبالغة والتّمثيل لا حقيقة الشّيء[٢]، ثمّ يقول: إنّ «كلّ فريق إذا أتى من المبالغة والغلوّ بما يخرج عن الموجود ويدخل في باب المعدوم، فإنّما يريد به المثل الأعلى وبلوغ النّهاية في النّعت وهذا أحسن من المذهب الآخر»[٣]. ويمثّل له بشعر أبي نواس:

وَ أخفتَ إهلَ الشِّرك حتّى إنّه لتخافُك النُّطفُ الّتي لم تُخلق[٤]

معتقداً بأنّ هذا إفراط في الغلوّ، لأنّ في قول أبي نواس دليلاً على عموم المهابة ورسوخها في قلب الشّاهد والغائب، وفي قوله «لتخافك» قوّة لتكاد تهابك، وكذا كلّ غالٍ مفرطٍ في الغلوّ إذا أتى بما يخرجُ عن الموجود فإنّما يذهبُ فيه إلى تصييره مثلاً وقد أحسنَ أبو نواس حيث أتى بما ينبيء عن عِظم الشّيء الّذي وصفه.[٥]

يبدو هنا أنّ قدامة قد استثنى الشّعر ممّا قاله في عدم استحسان السَّرف والكذب[٦]، وكما قال في موضع آخر: « أمّا المبالغة، فمن شأن العرب أن تبالغ في الوصف والذمّ، كما من شأنها أن تختصر وتوجز»[٧]. لكنّ اللّافت عند قدامة هو أنّه حينما يقترح على الشّاعر الإغراق والغلوّ فإنّه لايعدل عن مبدأ مطابقة الكلام «الصّدق الفنّي»[٨]، كما لا يعدل عن مبدأ مطابقة الكلام« الصّدق الواقعيّ»؛ بل يعتقد بأنّ الصّدق ليس معياراً نقدياً يميز الجودة من الرّداءة في الشّعر؛ كما يرى أنّ الشّعر لا يقاس بما فيه نبلٌ من الفكر، أو يصدق مضمونه، بل بما يحتويه من صنعة، لأنّه يحكم عليه بصورته، كما أنّ النّجّار لا يعاب صنعه برداءة الخشب في ذاته، بل بصناعته فيه، لأنّ الشّعر شأنه شأن الصّياغة والتصوير والنّقش، فيستشهد بما رُوي عن الأصمعي أنّه سُئل: من أشعرُ النّاس؟ فأجاب: من يأتي إلى المعنى

---

[١] قدامة، **نقد الشّعر**، ص٢٧ .

[٢] **المصدر نفسه** ، ص٩٩.

[٣] **المصدر نفسه**، ص٦٢.

[٤] الحاوي، إيليا، **شرح ديوان أبي نواس**، ص١٧٣ .

[٥] **المصدر نفسه** ، ص٩٥.

[٦] قدامة، **نقد النّثر**، ص٩٠ .

[٧] **المصدر نفسه**، ص٧٠.

[٨] طه، **النّظرية النّقدية**، ص٢٣.

الخسيس فيجعله بلفظه كبيراً، أو يأتي إلى الكبير، فيجعله بلفظه خسيساً[١]، ثمّ يسند إلى بعض قدماء اليونان القولَ بأنّ أحسن الشّعر أكذبه[٢]، بل يسنده لأرسطو نفسه[٣]. على ما يبدو فإنّ قدامة استوحى في هذه المباحث فكرة أرسطو حيث قال: « إنّ المستحيل المقنع في الشّعر أفضل من الممكن الّذي لايقنع»[٤]، ثمّ يطلب من الشّاعر ألّا يتحدّث في شعره عمّا هو موجودٌ فحسب بل يتحدّث عمّا يحتمل أن يكون.[٥]

٢ – المعنى والمضمون:

لقدامة عند «معنى الشّعر» وقفات طويلة إذ إنّه يقدّم آراء تبين جوهر عمله، فهو يدلي هنا برأيين:

أحدهما: هو أنّ الشّاعر يكون حرّاً في اختيار مضامينه المفضّلة والمهمّ هو تصويرها. والآخر: أنّه على الشّاعر أن يستخدم مضامين خاصّة في المدح والرّثاء وفي غيرهما من معاني الشّعر وليس له أن يتخطّى هذه المضامين إلى غيرها[٦]، وبالنّسبة للرّأي الأوّل يقول: « المعاني كلها معرضة للشّاعر، وله أن يتكلّم منها في ما أحبّ وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشّعر بمنزلة المادّة الموضوعة، والشّعر فيها كالصّورة، فعلى الشّاعر إذا شرع في أيّ معنىً كان من الرّفعة والضّعة، والرّفث، والنّزاهة... وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة أن يتوخّى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة، والمهمّ هو ذلك، لا كتابته في معانٍ رديئةٍ[٧]». من الملفت للنّظر أنّ هذا رأي أرسطو حيث يقول إنّ الكائنات تتألّف من عُنصرين: أحدهما: الهيولي وهي المادّة المحضة الّتي لاشكل لها ولا علامة، والآخر: هي الصّورة الّتي تمنح المادّة المذكورة أشكالاً وصفات[٨]. فأخذ قدامة هذا الرّأي وطبّقه

---

[١] هذا يعني أنّ قدامة كان يهتمّ بالإجادة الفنّية في القصيدة أياً كان موضوعها.

[٢] قدامة، **نقد الشّعر**، ص١٠١.

[٣] قدامة، **نقد النّثر**، ص٩٠.

[٤] أرسطو، **فنّ الشّعر**، ص٧٧ .

[٥] **المصدر نفسه**، ص٧٧.

[٦] عدنان، **گرايش هاي فلسفي**، ص٤٧.

[٧]، قدامة، **نقد الشّعر**، تحقيق خفاجي، ص٦٦.

[٨] بوريان، **تاريخ الفكر الفلسفي**، صص٦٥،٦٦.

على الشّعر؛ بحيث إنّ المعاني بمثابة المادّة الموضوعة والأشكال الّتي تنطوي على المعاني فتتحوّل إلى الشّعر هي الصّورة[١].

حسب رأي قدامة فإنّ الشّاعر لا يخلق مادّة عمله أي مضامين شعره، بل يأخذها فيصوّرها، كما يقول: « إنّ معاني الشّعر متناثرة بين النّاس، فما يريدون يأخذون منها، إذن قيمة العمل هي في تصويرها»[٢]، ولمّا كان الأمر كذلك فإنّ التجويد في الصّناعة الشّعرية إنّما يلحق الصّورة لا المادّة، وكلّ جهد الشّاعر ينبغي أن ينصرف إلى تجويد الصّورة، أمّا المعاني فكينونة ساكنة لا مجال للتّجويد فيها[٣].

على أساس هذا الرّأي مادامت قيمة المادّة تتحدّدُ بالصّورة الّتي تكون عليها، ومادامت معاني الشّعر هي مادّته، فإنّ« الشّعر» نفسه هو « الصّورة» الّتي تتشكل بها المادّة، فتلك الصّورة هي الّتي ينبغي أن تحاكم نقدياً بالجودة والرّداءة. مقتضى هذا الرّأي أنّ الشّاعر لو أكبرَ من شأنٍ حقيرٍ أو حقّرَ من شأنٍ عظيمٍ في عبارات جميلة، بعبارة أخرى: لو كان المضمونُ وضيعاً واللّفظُ شريفاً لما نالَ ذلك من شأن الأديب بل لعُدَّ ذلك مقياسَ براعته.

يمثّلُ قدامة لهذا الرّأي بقول امريء القيس حيث لا يرى فيه عيباً حقيقياً:

فَمثلك حُبلى قد طرقتُ ومُرضِعٍ فألهيتُها عن ذي تمائمَ مُحوِلِ
إذا ما بَكى مِن خَلفها انصرفت له بشقٍ وتحتِي شِقُّها لم يحوَّلِ[٤]

فهو يردُّ بهذا الشّاهد على بعض النُّقاد الّذين قالوا بأنَّ هذا معنىً فاحشٌ قائلاً:« وليس فحاشة المعنى في نفسه ممّا يزيلُ جودة الشّعر فيه، كما لا يعيبُ جودة النّجّار في الخشب، مثلاً، رداءتُه في ذاته». [٥]

هنا يبدو أنّ: «قدامة يولِي الشّكلَ اهتماماً متميزاً، ويردُّ عِلّة الجمال في الشّعر إلى ما ينطوي عليه الشّعر من تجانسٍ بين العناصر والأجزاء، وهو يحاول – بالتركيز على الصّياغة- تبريرَ قيمة الشّعر؛ تلك القيمة الّتي ترتدّ إلى صورة القصيدة، والّتي لا يمكن أن تفهم منفصلة عن عناصرها، والّتي يحدِّدُها-

---

[١] عدنان، **گرایش هاي فلسفي**، ص٥٨.

[٢] **المصدر نفسه** ، ص٤٨ .

[٣] قدامة، **نقد الشّعر**، ص١٩.

[٤] إمرؤ القبس، **ديوان**، ص٣١.

[٥] قدامة، **نقد الشّعر**، ص٦٦.

أخيراً- «علمٌ» يميز الجيد من الرّديء في الشّعر[١]». أمّا اللّافتُ للنظر من كلّ ما ذكرناه هو أنّ هـذا لا يعني أنّ قدامة لا يكترثُ المعنى، بينما المعنى هو أحد الأركان الأربعة للشّعر عنده وحدُهُ «يفصِلُ ما جَرى من القول على قافية ووزن مع دلالةٍ على معنىً مِمّا جَرى على ذلك من غير دلالةٍ على معنىً»[٢]، وقد أخذت نعوتُ المعاني الدّالّ عليها الشّعرُ حَيزاً كبيراً في كتابه *نقد الشّعر*.

٣-صحّة المقابلة:

يتحدّث قدامة أيضاً عن صحّة المقابلة، ويعرّفها بأنّها « أن يصنع الشّاعر معاني يريدُ التّوفيق بين بعضها وبعض، والمخالفة، فيأتي في الموافق بما يوافق وفي المخالف بما يخالف على الصّحّة، أو يشرط شروطاً ويعدّد أحوالا في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي فيما يوافقه بمثل الّذي شرطه وعدّده، وفيما يخالف بضدّ ذلك[٣]»، ويمثّل له في الشّعر:

وإذا حديثٌ ساءني لم أكتئب   وإذا حديثٌ سرّني لم آشر[٤]

فقد جعل بإزاء سرّني، سائني، وبإزاء الإكتئاب، الأشر.

وكذا:

تقاصرنَ واحلولينَ لي، ثمّ إنّه   أتت بعد أيام طوال أمرّت[٥]

فقد جعلَ بإزاء تقاصرنَ، طوال، وبإزاء احلولينَ، أمرّت وهذه المعاني غاية في التقابل.

يبدو أنّ قدامة قد أفادَ هنا من أرسطو في حديثه عن تأليف العبارة: « الكلام الموصول ربّما كان اتّصاله أقساماً، ويسّمى المقسّم. كقولهم: إنّي تعجّبت من فلان الّذي قال كذا وكذا، أو من فلان الّذي عمل كذا كذا. فهؤلاء أقسام المتعجّب منهم. وربّما كانت الأقسام إلى التّقابل كقولهم: منهم من اشتاق إلى الثروة، ومنهم من اشتاق إلى اللّهو، وكقولهم: أمّا العقلاء فأخفقوا وأمّا الحمقى فنجحوا. والمتقابلات إذا توافقت أحدثت رونقاً لظهور بعضها ببعض».[٦]

---

[١] عصفور، **مفهوم الشّعر**، ص١٠٢.

[٢] قدامة، **نقد الشّعر**، ص٦٤.

[٣] **المصدر نفسه** ، ص٩٦.

[٤] **المصدر نفسه** ، ص١٤١.

[٥] **المصدر نفسه** ، ص١٤١.

[٦] الفصي، **النّقد الأدبيّ**، ص٣٥٨.

التّلاؤم بين الألفاظ والمعاني:

وممّا لا يخفى على أحدٍ هو أنّ كل أثر أدبيّ يتألّفُ من عنصرين أساسيين، من شكل ومضـــمون، ومبني ومعنى، ولا يقصد الأديبُ الإهتمام بواحدٍ منهما في شعره ويغفل عن الثّاني أو يقتصـــر علـــى واحد ويهمل الآخر، فمحال أن تشتمل الألفاظ الرّكيكة والأساليب الغامضة المضطربة علـــى المعـــاني الشّريفة، فجمال اللّفظ يؤثر في جمال المعنى كما تتأثر الألفاظ في جمالها بجمال المعاني، فلابدّ للأديـــب أن يراعيَ في أثره حسنَ الصّياغة كما يراعي جودة المعاني ليكون ظاهرُ أدبه مطابقاً لباطنه ومبناه ملائماً لمعناه.

على هذا الأساس، إذا نظرَ النّاقدُ إلى التّناسق بين الألفاظ والمعاني في النّصّ، مفردةً ومركبةً، يجب أن يجد ترابطاً تامّاً بين الأصوات اللّفظية ومحتوى النّصّ. فلكلّ موضوع ألفاظ تختصّ به دون غيره؛ فإنّ الغزل يقتضي استعمال ألفاظ رشيقة، بينما تتطلّب الحماسة ألفاظا فخمة مروّعة، كما يتطلّب الرّثـــاء ألفاظاً محزنة، وهكذا للجدّ ألفاظ، للهزل ألفاظ أخرى، وللمدح ألفاظ وللهجو ألفاظ أخرى[1].

قد فطنَ قدامة إلى اختصاص الألفاظ قديماً وقال:« ممّا يزيد حسن الشّعر ويمكن لـــه حـــلاوة في الصّدر حسن الإنشاد وحلاوة النّغمة، وأن يكون قد عمد إلى معاني شعره فجعلها فيما يشاكله مـــن اللّفظ، فلايكسو المعاني الجدّية ألفاظاً هزلية فيسخفها، ولايكسو المعاني الهزلية ألفاظاً جدّية فيستوخمها سامعها؛ ولكن يعطي كلَّ شيء من ذلك حقه ويضعُه موضعها»[2].

٥-المناقضة:

المناقضة هي أن يعرض الشّاعرُ معنىً يظهر الإيمان به والرّكون إليه، ثمّ يأتي بمعنىً آخرَ يخالفـــه في الرّوح والاتّجاه، وقد يثبت للشّيء وصفاً، ثمّ يعود فيصفه بضدّ وصفه الأوّل[3]. نقّاد العرب يعيبون على الشّاعر أن يتناقض في شعره وقد بالغَ بعضُ النّقّاد وعابوا على الشّاعر أن يتناقض في إنتاجه الشّـــعريّ كلّه وجعلوا هذا الإنتاج وحدةً يعيبه أن يناقضَ بعضُه بعضاً[4].

لكنَّ الأمر يختلف عند قدامة لأنّه حسب رأيه لا يلزم أن يكون الشّاعرُ أهلَ المنطق ولا يصـــحّ أن نتوقّع منه ذلك، فيحِقّ له أن يناقض حتّى نفسه، كما يقول:«مناقضة الشّاعر نفسَـــه في قصـــيدتين أو

[1] صابري، **النّقد الأدبيّ وتطوّره**، ص١٦٦.

[2] قدامة، **نقد النّثر**، ص٩٠.

[3] بدوي، **أسس النّقد الأدبيّ عند العرب**، ص٤١٨.

[4] **المصدر نفسه**، ص٤١٨.

كلمتين بأن يصف شيئاً وصفاً حسناً ثمّ يذمّه بعد ذلك ذمّاً حسناً أيضاً غير منكر عليه ولامعيب من فعله، إذا أحسنَ المدح والذمّ، بل ذلك عندي يدلّ على قوّة الشّاعر في صناعته واقتداره عليها[1]»، لأنّ الشّاعر لا يوصف بأنه صادق، بل إنّما يرادُ منه إذا أخذ في معنى من المعاني- كائناً ما كانَ- أن يجيده في وقته الحاضر لا أن يطالب بأن لاينسخ ما قاله في وقتٍ آخرَ[2].

هذا الرّأي يشيرُ إلى حرّية الشّاعرِ كما يقال إنّ الفنّ، خاصّةً الشّعر، لا يمثّل إلّا الحالة النّفسية في الوقت الّذي أنشأ فيه الشّاعرُ شعرَه، وقد يكون متفائلاً حِيناً، ومتشائماً حِيناً آخرَ، راضياً حيناً، وغير راضٍ حيناً آخرَ، والشّعرُ يمثّل هذه الأطوارَ، ويسجّلُ وقعَ الحياة على نفس الشّاعر في كلّ حين[3]... وليس من الإنصاف في شَيءٍ أن يطالب الأديبُ أو الفنّان بما يطالب به الباحث أو الدّارس من مراعاةٍ لأقواله السّابقة والإنسجام معها مراعاةً يفرضُها المنهج العلميّ الّذي يرفض التّناقض؛ بل لعلّ الباحث أو الدّارس نفسه في حلٍّ - نوعاً ما- من مراعاة ذلك أيضاً، لأنّ مطالبة الإنسان بالإلتزام بموقفٍ واحدٍ من الأشياء طوالَ حياته أمرٌ بعيدٌ عن طبيعة النّفس البشرية الّتي جُبلت على التّقلب والتّغير بطبيعة الحياة نفسها[4]. ولعلّ أصدقَ تعبيرٍ عن هذه الحقيقة ما حَكاهُ زكي نجيب محمود، من واقع تجربته الشّخصية حين علّلَ ما قد يصدرُ عنه من آراء مناقضة لآراء سبقَ له أن صرّحَ بها قائلاً:« لقد تعاورَني أثناء محاولاتي الفِكرية أملٌ ويأسٌ... ولذلك كثيراً ما وقعتُ في أقوال متناقضة، نشرتها في لحظات متباعدة... وذلك لأنّي كنتُ في كلّ لحظةٍ صادقاً مع نفسي، لكن هذه النّفس الّتي كنتُ صادقاً معها في تلك اللّحظات المتفرّقة لم تكن دائماً على رأي واحدٍ، ولا على شعورٍ واحدٍ».[5]

الخاتمة:

قاد قدامة النّقدَ عن حالته التأثرية[6] إلى ساحةٍ تحظى بأصول وقواعدَ. إنّه أراد أن يقيم معايير وموازين لنقد الشّعر يمكن بفضلها تمييز الشّعر الجيد من الشّعر الرّديء فحاولَ أن يطبّقَ مبادئ النّقد

[1] قدامة، **نقد الشّعر**، ص٦٦.

[2] **المصدر نفسه**، ص٦٨.

[3] بدوي، **أسس النّقد الأدبيّ عند العرب**، ص٤١٩.

[4] سليمان، **التّضادّ في النّقد الأدبيّ**، ص٥٨.

[5] محمود، **تجديد الفكر العربيّ**، ص١٥.

[6] النّقد التأثّريّ أو الإنطباعيّ: « نوع من النّقد الأدبيّ عن طريق تأثر النّاقد نفسياً، فهو يترك الأحكام النقدية العامّة، و إنّما يدرس النّصّ نابعاً من تأثّره الذّاتيّ بأسلوبٍ أدبيٍّ رشيقٍ»، (التونجي، المعجم المفصّل في الأدب،٢/٨٦٥).

الفكريّ اليونانيّ على الشّعر العربيّ، فوضع أساسَ منهجٍ في النّقد الأدبيّ يقوم علـى العلـم والمنطـق والعقل. نهجه في نقد الشّعر عقليٌّ، فقد صوّر المثلَ الأعلى للشّعر وما يجبّ أن يكون عليه وذلك ببيان عناصر للشّعر والأوصاف الجميلة لكل عنصرٍ. إنّه ناقدٌ يردّ علّة الجمال في الشّعر إلى ما ينطوي عليه الشّعرُ من تجانس وتآلفٍ بين العناصر والأجزاء ولكنّه لا يقصر جودة الشّعر على واحـدٍ منـها بـل يشرطها مؤتلفة وعلى أساس هذا الائتلاف للشّعر عند قدامة درجاتٌ وهي غاية الجودة وغاية الـرّداءة والأوسط بين الجودة والرّداءة.

لا يرى قدامة لشرف المعنى أو خسّته اعتباراً ما في جودة الشّعر إذ إنّ المعوَّل عليه في الحكم بجودة الشّعر أو رداءته حسب رأيه هو صياغة المعنى أو صورته، وجودة الشّعر لا تتحدّد بما يقالُ بل بالكيفية الّتي يقال بها، فالشّاعر لا يحاسب على اعتقاده وإنّما يحاسب على الصّورة الّتي أبرز بها هذا الاعتقاد.

لقدامة آراء عديدة في الشّعر والأدب: منها ما ابتكرَها قدامة ومنها ما كانت صدىً لأفكار أرسطو وهي الّتي تشكلُ مُعظمَ أفكاره النّقدية بحيثُ إنّه اقتبسَ فكرة أرسطو في كثير من المواطن؛ من النّماذج الواضحة لتأثره بأرسطو هو رأيه في المديح، ثمّ رأيه في الغلوّ، ثمّ رأيه في صحة المقـابلات، ثمّ رأيـه في المعنى والمضمون، وهذه ممّا عالجناها في هذه المقالة.

منهج قدامة النّقديّ منهجٌ علميٌّ يقصِدُ إيضاحَ المباديء ووضع التقسيمات غير ناظرٍ إلى حقـائق الشّعر وشخصية الشّاعر وبواعثه. نقده يتناول الواقع الشعريّ ومثل هذا النّقد يسـتطيع أن يتمـرّس بالحقائق الّتي يقبلها العقل في الشّعر ويؤثر التقرير والوضوح والحسم الفاصل.

قائمة المصادر والمراجع:

١- إبراهيمي، علي أوسط. **النّقد الأدبيّ الحديث ودوره في الإبداع الأدبيّ، مفهومه ومقايسه**، آفاق الحضارة الإسلامية، ١٥. ١٣٨٤هـ.ش. ١٨٣-٢٠٨.

٢- إبن نديم، محمّد بن إسحاق، **الفهرست**، ترجمه رضا تجدّد، چاپ دوم، تهران: چاپخانه بانك بازرگاني ايران، ١٣٤٦هـ.ش.

٣- أبو ريان، محمد علي، **تاريخ الفكر الفلسفي**، (د.ط)، دار الكاتب العربي للطباعة والنّشر.١٩٦٠م.

٤- أرسطو، **فنّ الشّعر**، ترجمة عبدالرّحمن بدوي، (د.ط)، مكتبة النّهضة المصريّة، ١٩٥٣م.

٥- أرسطو، **فنّ الشّعر**، ترجمه دكتر عبدالحسين زرّين كوب، (د.ط)، تهران: بنگاه ترجمه ونشر كتاب، ١٣٥٢هـ.ش.

٦- أرسطو، **الخطابة**، (د.ط)، مكتبة النّهضة المصريّة، ١٩٥٩م.

٧- امامي، نصرالله، **مباني وروش هاي نقد ادبي**، چاپ سوّم، تهران: نشر جامي، ١٣٥٨هـ. ش.

٨- إمرؤ القيس، **ديوان**، تحقيق حنّا الفاخوريّ، الطّبعة الثّانية، بيروت: دار الجيل،١٤٠٩هـ.١٩٨٩م.

٩- أمين، أحمد، **النّقد الأدبي**، (د.ط)، بيروت: دارالكتاب العربيّ، ١٩٦٧م.

١٠- بدوي طبانة، أحمد، **قدامة بن جعفر والنّقد الأدبيّ**، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة، ١٣٧٨ هـ.ق/١٩٥٨م.

١١-البستانيّ، كرم، *ديوان زهير بن سلمى*، (د.ط)، بيروت: دار صادر، (د.ت).

١٢- التّونجي، محمّد، **المعجم المفصّل في الأدب**، الطّبعة الثانية، دار الكتب العلمية، ١٩٩٠م.

١٣- الجُمَحي، محمّد بن سلّام، **طبقات الشّعراء**، (د.ط)، ليدن- بريل، ١٩١٣م.

١٤- الحاوي، إيليا، **شرح ديوان البحتريّ**، الطبعة الأولى، بيروت- لبنان: شركة الكتاب العالمية، ١٩٩٦م.

١٥- الحاوي، إيليا، **شرح ديوان أبي نواس**، (د.ط)، بيروت- لبنان: دار الكتاب اللبنانيّ، مكتبة المدرسة، ١٩٨٧م.

١٦- حجازي، سمير سعد، **النّقد الأدبيّ المعاصر قضاياه واتّجاهاته**، (د.ط)، القاهرة: دار الآفاق العربيّة، ١٤٢١هـ.ق /٢٠٠١م.

١٧- حسّان بن ثابت الأنصاري، **الديوان**، (د.ط)، بيروت: دار صادر، (د.ت).

١٨- الحسين، قصي، **النّقد الأدبيّ عند العرب واليونان**، الطّبعة الأولى، طرابلس- لبنان: المؤسّسة الحديثة للكتاب، ٢٠٠٣م.

١٩- الحموي، ياقوت، **معجم الأدباء**، (د.ط)، تحقيق أحمد فريد رفاعي، دارالمأمون، ١٣٥٥هـ /١٩٣٦م.

٢٠- زرّين كوب، عبد الحسين، **نقد ادبي**، (د.ط)، تهران: اميركبير، ١٣٥٤هـ.ش.

٢١- سلامة، إبراهيم، **بلاغة أرسطو بين العرب واليونان**، مصر: مكتبة الأنجلو المصريّة، ١٩٥٢م.

٢٢- سليمان السّاحليّ، مُنى علي، **التّضادّ في النّقد الأدبيّ**، (د.ط)، بنغازيّ: منشورات جامعة قاريونس، ١٩٩٦م.

٢٣- الشّائب، أحمد، **أصول النّقد الأدبيّ**، (د.ط)، القاهرة: مكتبة النّهضة الأدبيّة، ١٩٩٩م.

٢٤- صابري، علي، **النّقد الأدبيّ وتطوّره في الأدب العربيّ**، چاپ اوّل، سازمان انتشارات وزارت فرهنگ وارشاد اسلامي، ١٣٨٤هـ.ش.

٢٥- ضيف، شوقي، ***تاريخ ادب عربي*** **(عصر جاهلي)**، (د.ط)، ترجمه عليرضا ذكاوتي قراگزلو، تهران: اميركبير، ١٣٦٤هـ.ش.

٢٦- طه، أحمد ابراهيم، **تاريخ النّقد الأدبيّ من العصر الجاهليّ إلى القرن الرّابع الهجريّ**، الطّبعة الأولى، بيروت: دار القلم، ١٤٠٨هـ.ق /١٩٨٨م.

٢٧- طه، حسين هند، **النّظرية النقدية عند العرب**، عمان- الأردن: منشورات وزارة الثقافة والإعلام- الجمهوريّة العراقية، المطبعة الوطنيّة، ١٩٨١م.

٢٨-العاكوب، علي عيسى، **التفكير النّقديّ عند العرب**، (د.ط)، دمشق- سورية: دارالفكر، ١٤٢١هـ.ق /٢٠٠٠م.

٢٩- عتيق، عبد العزيز، **تاريخ النّقد الأدبيّ عند العرب**، (د.ط)، بيروت- لبنان: دار النّهضة العربية، (د.ت).

٣٠-عدنان، سعيد، **گرايش هاي فلسفي در نقد ادبی**، ترجمه دكتر نصراله امامی، (د.ط)، دانشگاه شهيد چمران اهواز، ١٣٧٦هـ.ش.

٣١-عصفور، جابر، **مفهوم الشّعر**، دراسة في التّراث النّقديّ، الطّبعة الأولى، القاهرة: دار الكتاب المصريّ،١٤٢٤هـ./٢٠٠٣م.

٣٢- فرّوخ، عمر، **تاريخ الأدب العربيّ**، الطبعة الأولى، بيروت: دارالعلم للملايين، ١٩٦٨م.

٣٣- قدامة بن جعفر، **نقد الشّعر**، الطبعة الأولى، قسطنطنيّة: مطبعة الحوائب، ١٣٠٢هـ.ق.

٣٤- قدامة بن جعفر، **نقد النّثر**، (د.ط)، بيروت: دار الكتاب العلميّة، ١٩٨٢م.

٣٥- قدامة بن جعفر، **نقد الشّعر**، تحقيق عبدالمنعم خفاجي، (د.ط)، بيروت- لبنان: دار الكتاب العلميّة،(د.ت).

٣٦- محمود، زكي نجيب، **تجديد الفكر العربيّ**، الطبعة السابعة، بيروت: دار الشّروق، ١٩٨٢م.

النّويري، شهاب الدّين، **نهاية الأرب في فنون الأدب**، الطبعة الأولى، القاهرة: مطبعة دار الكتب المصرية، ١٣٤٧هـ.ق/١٩٢٩م.

موازنة الدلالات المعنوية واللفظية لكلمتي «الأجر والثواب» (لغوياً وتفسيرياً وأدبياً)

الدكتور شاكر العامري* والدكتور سيد محمد موسوي بفرويي**

الملخص:

الترادف قضية نراها في جميع اللغات واللغة العربية ليست مستثناة منها، لذلك يتناول هذا البحث كلمتي الأجر والثواب من حيث الترادف، ودلالاتهما في القرآن الكريم ويبحث عن الجوانب المتعلّقة بذلك ويقوم بإحصاء مواضع الأجر والثواب فيه حتى يعرّف بمعانيهما المختلفة، منتخباً نموذجاً من حيث اللفظ والمعنى مع شيء من جمالهما الصوتي وأثره في المعاني الوجدانية. وبما أنّ هاتين الكلمتين قد أُخضعتا للدراسة اعتماداً على عدد من تفاسير القرآن الكريم وبعض الكتب اللغوية والأدبية، وبعد البحث والتنقيب فيها، خلصنا إلى أنّ كلمتي الأجر والثواب غير مترادفتين وتنقسمان من حيث المعنى إلى قسمين مختلفين: مادّي ومعنويّ؛ دنيويّ وأخرويّ.

كلمات مفتاحية: القرآن الكريم، الأجر، الثواب، الترادف، الدلالات المعنوية.

المقدمة:

إنّ إحدى طرقِ معرفة القرآن الكريم، هي معرفة كلماتِه ومعرفة كيفية استعمالها. وبسبب كثرة الكلمات الموهمة بالترادف في القرآن الكريم فقد قرّرنا أن نتناولَ هذا الموضوع بالدراسة، لذلك انتخبنا كلمتي **الأجر والثواب** الموهمتين بالترادف كي نعالجهما ولنجيب في نهاية المطاف على السؤال التالي: هل يمكن أن نعتبر تينك الكلمتين مترادفتين أم لا؟ أما الفرضية التي يقوم عليها البحث فهي عدم وجود ترادف بين الكلمتين في أكثر مواضع استعمالهما، وهذا ما يسعى البحث لإثباته.

وتأتي أهمية البحث من كونه جزءً من موضوعٍ لغويّ شائك طالما وقع الخلاف فيه من جهة، وكونه جزءً من موضوع قرآني يتعلّق بعلم الكلام من جهة أخرى. أما ضرورته فتأتي من كونه قد تناول موضوعاً لم يتمّ إفراد بحث خاص به من قبل، إضافة لكون مسألة ترادف الكلمتين موضوعاً لسؤال عام لكثير من المسلمين لكون كلمتي **الأجر والثواب** من الكلمات الكثيرة التداول على ألسنة المسلمين.

* – أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، سمنان، إيران. (الكاتب المسؤول) sh.ameri@semnan.ac.ir

**– أستاذ مساعد في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة سمنان، سمنان، إيران.(m_mousavi@profs.semnan.ac.ir)

تاريخ الوصول: ١٣٩١/١٠/٠٣هـ.ش= ٢٠١٢/١٢/٢٣م تاريخ القبول: ١٣٩٣/٠٢/٢٩ هـ.ش= ٢٠١٤/٠٥/١٩م

إنّ موضوع هذه المقالة بالجملة هو من الموضوعات الحديثة الظهور التي يطّرد الاهتمام بها. فقد اهتمّ بها روّاد العلم والأدب بجدّ واهتمام بالغ وظهرت، على هذا الصعيد، كتب كثيرة ومقالات متعدّدة. وقد سعينا لأن ننهج منهجاً بلاغياً جديداً يحاول الجمع بين الأساليب الكلاسيكية القديمة والأساليب الحديثة، يركز على تفصيل تلك المعاني الجديدة التي نستطيع أن نستخرجها في هذا المضمار. وما هو حقيق بالذكر هنا هو أنّ كثيراً من كتب اللغة والمعاجم الموجودة في هذا المجال كالكتب التي تناولت الفوارق اللغوية بين الكلمات بالدراسة ومعاجم اللغات والمصطلحات التي لا حاجة لذكرها بسبب كثرتها وشهرتها، قد تناولت أصل موضوع البحث، أي الترادف، ولكن هناك مقالات ظهرت في السنّوات الأخيرة في هذا الشأن، نذكر بعضاً منها:

١. الإيقاعية القرآنية في دراسات المحدثين والمعاصرين، محمد جرير، مجلة اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، العدد ٤٢٢، ٢٠٠٥م، حيث ركزت المقالة على نظم حروف وكلمات القرآن من الناحية الإيقاعية أو الموسيقية، أي التناسق الموسيقي، إذ صرّح كاتبها[١] بأننا "أمام (نظام) تمثل في رصف حروف القرآن وفي ترتيب كلماته، وما هذا الضرب من النظام إلا من معطيات الإيقاع في الخطاب القرآني". أما هذه المقالة فقد ركّزت، في ما ركزت عليه، على ارتباط معنى كلمتي الأجر والثواب بما لهما من وقع في أذن المتلقي وما لذلك من أثر إيقاعي.

٢. التنغيم ودلالته في العربية، يوسف عبد الله الجوانة، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، العدد ٣٦٩، ٢٠٠٢م، حيث فرّق الكاتب فيها بين التنغيم والنبر بقوله: "التنغيم دلالته نحوية في المقام الأول، بعكس النبر الذي لا تخرج دلالته عن كونها صرفية؛ لأن مجال التنغيم إنما هو التراكيب، والنبر مجاله الكلمات.".

٣. الصوت والدلالة: دراسة في ضوء التراث وعلم اللغة الحديث، محمد بوعمامة، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، العدد ٨٥، ٢٠٠٣م.

٤. اللغة العربية والكتابة الصوتية، رضوان، القضماني، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، العدد ١٤٠، ١٩٨٢م.

٥. الإعجاز اللغوي في ألفاظ الترادف من القرآن الكريم: دراسة تطبيقية في لفظي (الشك، الريب)، مجلة العلوم العربية والإنسانية، جامعة القصيم، المجلد ٢، العدد ١، ١٤٣٠هـ- ٢٠٠٩م.

[١] - ص٤.

وجدير بالذكر هنا، أنّ المصادر المذكورة والمقالات الموجودة قد عالجت مبحثاً قرآنياً أو أدبياً ما بشكل عام. وحتى المقالة الأخيرة لم تكتفِ بدراسة المعاني والأغراض القرآنية من وراء استعمال كلمتي **الشك والريب**، بل تطرقت، قبل ذلك، إلى مبحث **الترادف** وفصلت القول فيه، ولكن هذه المقالة تمتاز بانفرادها بتناول كلمتي **الأجر والثواب** لغوياً وتفسيرياً وأدبياً والإشارة إلى جمالياتهما اللغوية والمعنوية التي تُدرك من حيث النغمات والألحان ونبرتهما الصوتية، حيث حاولت هذه المقالة طرح مواضيع جديدة لفهم المعنى المتناسق مع نظام اللغة في عملية فهم النّص، وذلك بعد تأمّلٍ وتريّث. وقد بحثنا في الإنترنت عن مقالات علمية في هذا الشأن، فلم نعثر إلاّ على شراذم من الآراء والأقوال أثبتنا بعضها في نهاية البحث لزيادة الاطلاع ليس إلاّ.

وسبب اختيارنا للموضوع هو أنّ معظم ما ورد من هاتين الكلمتين في كتب اللغة وغيرها ما هو إلاّ شذرات متفرقة هنا وهناك لذا ارتأينا أن نقدم دراسة تجمع المتفرقات من هذه الأقوال والآراء وتدرسها في ضوء الأصوات الخاصة بهاتين الكلمتين والإيقاع الموسيقى لها ودور كل ذلك في المعاني الجديدة لتكون مجتمعة في مكان محدّد يسهل على القارئ الإلمام بها دون عناء وجهد. إنّ ما قمنا به في المقالة هو جمع ما تفرق من آراء وتمحيصها ومناقشتها والموازنة والمقارنة بينها والإضافة إليها جوانب أخرى.

وأما منهجنا في هذا البحث فهو المنهجُ الوصفي التحليلي، إذ لا نقتصرُ على ظاهر هاتين الكلمتين فحسبُ، بل نعالجهما من جهاتٍ تفسيرية ولغوية وأدبية ثم موسيقية وصوتية، ونقارن بينهما.

يقوم هذا البحث على ثلاثة محاور، هي:

١- المقارنة بين كلمتي الأجر والثواب من جهة لغوية.

٢- المقارنة بين كلمتي الأجر والثواب من جهة تفسيرية.

٣- دراسة كلمتي الأجر والثواب من جهة أدبية.

الترادف

إنّ الترادفَ ظاهرة لغوية تُطلَق على استعمال الألفاظ المختلفة في معان متقاربة في بيئة معنية. قال في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: "الترادف (synonmy) تعدد الكلمات للمعنى الواحد"[١]. وقال في موضع آخر: " المترادف (synonyme) في اللغة الكلمة التي تتحد مع أخرى في المعنى مع اختلافهما لفظاً ... ويُشترط في المترادف أن يكون قد وُضِع أصلاً لهذا المعنى، فالشيء

١- مجدي وهبة، وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ص٩٣.

ووصفه ليسا مترادفين، والحقيقة والمجاز أو الكناية ليسا كذلك"[١]. وجاء في المعجم المفصّل في اللغة والأدب ما يشبه ذلك، حيث قال: "المترادف (synonyme) في اللغة ما اختلف لفظه واتفق معناه، أو هو إطلاق عدّة كلمات على مدلول واحد"[٢]. وقال في موضع آخر: "فالترادف ظاهرة لغوية طبيعية في كلّ لغة نشأت من عدّة لهجات متباينة في المفردات والدلالة"[٣].

ومن الناحية التاريخية، فإنّ سيبويه (ت ١٨٠ هـ) كان أوّل من أشارَ إلى الترادف في اللغة وإن كان بشكلٍ غير مباشر[٤]، وأقدم من أطلق اسم الترادف على هذه الظاهرة اللغوية هو أبو الحسين أحمد بن فارس (ت ٣٩٥هـ)[٥]، وأولُ من ألّفَ كتاباً مستقلاً في هذا الباب هو علي بن عيسى الرماني (ت ٣٨٤ هـ)، واسم كتابه هو (كتاب الألفاظ المترادفة والمتقاربة في المعنى)[٦].

والترادف قسمان: ترادف في اللغة وترادف في القرآن الكريم. وقد انقسم الباحثون قديماً وحديثاً، حيال الترادف بقسميه، إلى عدة فرق؛ فمنهم من أيّد الترادف في اللغة والقرآن على السواء، ومنهم من منعه في كلا المجالين، ومنهم من أيّده في اللغة ولكن منعه في القرآن، وحتى المؤيدون للترادف في اللغة انقسموا قسمين، قسم منعه في لغة/ لهجة واحدة من لغات/ لهجات العرب واشترط أن يكون في لغتين/ لهجتين أو أكثر، وقسم أباحه.

وبعد أن يستعرض الدكتور صلاح الخالدي آراء المؤيّدين والمخالفين للترادف في اللغة وفي القرآن، يخلص إلى القول: «قد يوجد الترادف في بعض كلمات اللغة العربية لكنها كلمات قليلة جداً، وليست كثيرة كما قال أنصار الترادف. أما ألفاظ القرآن فليس بينها ترادف، هذا ما نرجّحه، ونحن في هذا موافقون للمحققين من البلاغيين والبيانيين والمفسرين، في القديم والحديث»[٧].

ونحن، مع تحفّظنا على الشطر الأول من كلام الدكتور الخالدي، لأننا نعتقد بوجود الترادف بمعناه الواسع في اللغة، إذ لو قال أحدهم، حول فتاة يحبّها: "هذا هو إحساسي وشعوري اتجاه هذه الفتاة"، ثم قلنا له: "إنّ الحبّ أمر معنويّ يمكن أن تشعر به في نفسك، ولكن لا يمكنك أن تحسّ به، لأنّ الحسّ

١- المصدر نفسه، ص٣٢٩.

٢- إميل بديع يعقوب، وميشال عاصي، **المعجم المفصل في اللغة والأدب**، ١: ٣٧٣.

٣- المصدر نفسه، ١: ٣٧٤.

٤- وذلك بقوله: «واختلاف اللفظين والمعنى واحد». (**الكتاب**، ١: ٧).

٥- وذلك في كتابه *الموسوم* **بالصاحبي**، ص٤١ و ٤٣.

٦- انظر: أحمد مختار عمر، **علم الدلالة**، ص٢١٦.

٧- صلاح الخالدي، **إعجاز القرآن البياني ودلائل مصدره الرباني**، ص ٢٠٤.

يختصّ بالماديات"، هل كان سيقبل كلامنا؟ الجواب: كلاّ، بل سيرفضه لأنه يعتبر ذلك تضييقاً للغة التي تستفيد من المجاز توسّعاً

السّور التي ذكرت فيها كلمة الأجر وعدد المرات

الفرقان ١، الشعراء ١١، القصص ٢، العنكبوت ١، الأحزاب ٥، سبأ ٢، فاطر ٢، يــس ٢، ص ١، الزّمر٣، فصّلت ١، الاسراء ١، محمد ١، الحجرات ١، الطور ١، الحديد ٥، الممتحنه ١، التغــابن ١، الطلاق ٢، الملك١، القلم ٢، المزّمل ١، الانشقاق١، التين ١، الكهف ٣، الفتح٣.

السور التي ذكر فيها كلمة الثّواب وعدد المرات

البقره ٢، آل عمران ٦، النساء ٢، المائدة ١، الكهف ٤، مريم ١، الحج ١، القصــص ١، المــدّثّر ١.وقد اكتفينا في هذا البحث بتفحّص نموذجين لكلمتي **الأجر والثواب** جاءا في الآيتين الكريمتين ١٣٦ و١٤٨، من سورة آل عمران، حيث قال تعالى:

﴿أولئك جزاؤُهم مغفرةٌ من ربهم وجناتٌ تجري مِن تحتها الأنهارُ خالدينَ فيها ونِعمَ أجرُ العاملين﴾[١].

وقال عزّ اسمه: ﴿ فآتَهُمُ اللهُ ثوابَ الدنيا وحسنَ ثوابِ الآخرةِ واللهُ يحب المحسنين ﴾[٢].

المقارنة بين كلمتي الأجر والثواب من جهةٍ لغويةٍ

الأجر هو ما يُعطى مقابل العمل، أي بمعنى الكراء. قال ابن فارس في معجم مقاييس اللغة "**الأجر:** الهمزة والجيم والراء. أصلان يمكن الجمع بينهما بالمعنى، فالأولُ الكراءُ على العمل والثاني جبر العظم الكسير فأما الكراءُ فالأجر والأجرة"[٣].

ولم يفرّق بينهما ابن منظور، إلاّ أنه، في الظاهر، اعتبر الأجر عاماً من الله ومن الناس، والثواب خاصاً منه تعالى. قال في لسان العرب، (مادة أجر): "**الأَجْرُ:** الجزاء على العمل، والجمع أُجور. والإجارَة: من أَجَر يَأْجِرُ، وهو ما أعطيتَ من أَجْر في عمل. والأَجْر: **الثواب**؛ وقد أَجَرَه الله يأْجُرُه ويأْجِرُه أَجْراً وآجَرَه الله إيجاراً... آجَرَه يُؤْجِرُه إذا أَثابه وأَعطاه الأجر والجزاء، وكذلك أَجَرَه يَأْجُرُه ويأْجِرُه، والأمر منهما آجِرْني وأْجُرْني... وأَجَرَ المملوكَ يأْجُرُه أجراً، فهو مأْجور، وآجرَهُ يؤجرُهُ إيجاراً

---

[١] آل عمران: ١٣٦.

[٢] آل عمران: ١٤٨.

[٣] ابن فارس، **معجم مقاييس اللغه**، ١: ٦٢.

ومؤاجَرَةً، وكلٌّ حسَنٌ من كلام العرب؛ وآجرتُ عبدي أُوجرُه إيجاراً، فهو مُؤْجَرٌ. وأَجْرُ المرأَة: مَهْرُها؛ ... وآجرِ الإنسانَ واستأْجرْهُ. والأَجيرُ: المستأْجَرُ، وجمعه أُجَراءُ"[١].

وقد صرَّح الزبيدي في تاج العروس بترادفهما من جهة إلاّ أنّه فرّق بينهما من جهة أخرى، إذ اعتبر أنّ الأجر هو الثواب الذي يكون من اللهِ عزَّ وجلَّ للعبدِ على العملِ الصالح والأجر هو جزاء عملِ الإنسان لصاحبه. قال: "وإنّ الأجرَ والإجارةَ مترادفان لا فرقَ بينهما والمعروفُ أنّ **الأجر هو الثواب الذي يكون من اللهِ عزَّ وجلَّ للعبدِ على العملِ الصالح والإجارةُ هو جزاء عملِ الإنسان لصاحبه ومنه الأجير**. والمعروف في تفسير الأجرة هو: ما يُعطى الأجير في مقابل العمل"[٢]. والثواب هو الجزاء، وقد اعتبر الثواب مطلقاً في الخير والشر. قال: "(و) الثَّوَابُ (: الجَزَاءُ)، قَالَ شَيْخُنَا ظَاهِرُهُ ... أَنَّهُ مُطْلَقٌ فِي الخَيْرِ والشَّرِّ لاَ جَزَاءُ الطَّاعَةِ فَقَطْ، كَمَا اقْتَصَرَ عَلَيْهِ الجَوْهَرِيّ، واستَدَلُّوا بقَوْلِهِ تَعَالَى: ﴿ هَلْ ثُوِّبَ الْكُفَّارُ ﴾[٣]. وقد صَرَّح ابنُ الأَثِيرِ في النهاية بِأَنَّ **الثوَابَ** يَكُونُ فِي الخَيْرِ والشَّرِّ، قَالَ، إلاَّ أَنَّهُ فِي الخَيْرِ أَخَصُّ وأَكْثَرُ استِعْمَالاً، قلْتُ: وكذَا في (لسان العرب). ثُمَّ نقل شَيْخُنَا عن العَيْنِيِّ في شَرْحِ البُخَارِيِّ: الحَاصِلُ بِأُصُولِ الشَّرْعِ والعِبَادَاتِ: ثَوَابٌ، وبالكَمَالاتِ: أَجْرٌ، لأنّ **الثَّوَاب** لُغَةً، بَدَلُ العَيْنِ، **والأَجْرُ** بَدَلُ المَنْفَعَة..."[٤].

وقال ابن منظور: "**والثوابُ**: جزاءُ الطاعة وكذلك المثوبة. أي جزاء ما عَمله"[٥].

وقال العسكري في الفروق اللغوية: "إنّ **الأجر** لا يكون قبلَ الفعلِ المأجور عليه والشاهد أنك تقول ما أعمل حتى آخذ أجري ولا تقول لا أعمل حتى آخذ ثوابي، لأنّ **الثوابَ** لا يكون إلا بعد العمل على ما ذكرنا. هذا على أنّ الأجر لا يستحقُّ له إلا بعد العملِ كالثوابِ، ذلك أنّ الاستعمالَ يجري بما ذكرناه. وأيضاً فإنّ **الثوابَ** قد شُهر في الجزاء على الحسناتِ"[٦].

وقال الجزائري في فروق اللغات: "**الثواب** في اللغة الجزاءُ الذي يرجع إلى العامل بعمله ويكون في الخير والشر وقيل كذا في تاج العروس إنه مطلقٌ في الخير والشر لا جزاءَ الطاعةِ فقط، كما اقتصر عليه

---

[١] ابن منظور، **لسان العرب**، ٢: ١٠.

[٢] محمد مرتضى الزبيدي، **تاج العروس**، ٣: ٧.

[٣] المطففين، ٣٦.

[٤] محمد مرتضى الزبيدي، **تاج العروس**، ٢: ١٠٣- ١٠٥.

[٥] ابن منظور، **لسان العرب**، ١: ٢٤٤.

[٦] أبو هلال العسكري، **الفروق اللغوية**، ص١٩٧.

الجوهري واستدلّوا بقوله تعالى ﴿ هل ثُوِّبَ الكفار ﴾. وقد صَرَّح ابن الأثير في النهاية بأنّ الثوابَ يكون في الخير والشر، قال إلاّ أنه في الخير أخصّ وأكثر استعمالاً. وفي العرف بمعنى النعيم على الأعمال الصالحة من العقائد الحقة والأعمال البدنية والمالية والصبر في مواطنه بحيث لا يتبادر منه عند الإطلاق إلاّ هذا المعنى. **والأجر** إنما يكون في الأعمالِ البدنية من الطاعات وإنّما الأجرُ في القولِ باللسان والعملِ بالأيدي والأقدام"[١].

وقال في المعجم الوسيط، مادة (أجر): " أجرَ العظمُ أجراً وأجوراً وإجاراً برأ على غير استواء، والعظمَ أجراً جبره على غير استواء، والشيءَ أكراه، وفلاناً على كذا أعطاه أجراً، والعاملَ صاحبُ العملِ رضي أن يكون أجيراً عنده، وفي التتريل العزيز (على أن تأجرني ثماني حجج) تكون أجيراً لي، والله عبدَهُ أثابه، (آجره) إيجارا أجره و من فلان الدار و غيرها اكتراها منه و فلانا الدار أكراه إياها، (آجره) مؤاجرة استأجره، (ائتجر) طلب الثواب بصدقة أو نحوها و على فلان بكذا عمل له بأجر، (استأجره) اتخذه أجيراً، (الإجارة) الأجرة على العمل و عقد يرد على المنافع بعوض (محدثة)، (الأجر) عوض العمل والانتفاع و المهر (ج) أجور وفي التتريل العزيز (فآتوهن أجورهن فريضة)، والأجر الحق (في الاقتصاد) الأجر الذي يكفي العامل ليعيش عيشة هادئة مريحة (مج)، و(الأجر الحقيقي) ما للنقد الذي يحصل عليه العامل من قوة الشراء (مج)، (الأجرة) الأجر (ج) أُجُر، (الأجير) من يعمل بأجر (ج) أجراء"[٢].

وقال كذلك في مادة (ثوب): " (الثواب) الجزاء و العطاء و في التتريل العزيز (والله عنده حسن الثواب)".

على ضوء ما سلف يمكننا أن نلخّص آراء الذين فرّقوا بين الكلمتين بما يلي، فنقول:

إنّ الفرق الأساسيّ بين الكلمتين هو أنّ الأجر يكون من الإنسان ومن الله والثواب لا يكون إلاّ منه تعالى، وعليه نستطيع القول إنّ الثواب يغلب عليه الجانب المعنوي فيما تغلب على الأجر الجانب المادي، رغم أنّ الجانب المادي ملحوظ فيهما وهو المصداق الحسي فيهما بالطبع. كما أنّ الأجر يكون في مقابل العمل ومساوياً له، فيما يكون الثواب في مقابل العمل ولكنه ليس مساوياً له، بل أكبر منه بكثير.؟؟

أمّا أهمّ الآراء اللغوية التي وردت في الكتب السالفة فنستطيع تلخيصها في ما يلي:

[١] الجزائري، **فروق اللغات**، ص٦٠ – ٦١.

[٢] - **المعجم الوسيط**.

الأجر بمعنى ما أعطيت من أجرٍ في عملٍ، والثواب عينُ العمل.

الأجر أثرُ العمل، والثوابُ: جزاءُ الطاعة أي جزاء ما عَمِلَهُ.

الأجر إنَّما يكون في الأعمالِ البدنية من الطاعاتِ وفي القول باللسان والعمل بالأيدي والأقدامِ.

الأجر لا يكون قبلَ الفعلِ المأجور عليه والثواب لا يكون إلا بعد العمل. ؟؟؟

الحاصل بأصول الشّرع والعبادات ثواب، والحاصل بالكمالات أجر لأنّ الثّواب بدل العين، والأجر بدل المنفعة.

الثواب قد اشتَهر في الجزاء على الحسناتِ.

الثواب يكون في الخير والشر ولكنّه في الخير أخصُ وأكثر استعمالاً.

الثواب في العرف بمعنى النعيم على الأعمال الصالحة.

المقارنة بين كلمتي الأجر والثواب من جهةٍ تفسيريةٍ

في هذا القسم من البحث، وهو القسم الثاني، سنتناول كلمتي الأجر والثواب كما جاءتا في أشهر الكتب التي تمّ تأليفها في مجال تفسير القرآن الكريم على مرّ العصور، بغضّ النظر عن كونها قديمة تليدة أو حديثة جديدة، حيث إنّ أهمّ ما يُطرق سمعنا أو يُلفت نظرنا من تلك الأسماء: الكشاف للزمخشري، والتفسير الكبير للفخر الرازي، ومجمع البيان للطبرسي، والمنار للسيد محمد رشيد رضا، والبحر المحيط لابن حيان الأندلسي.

دراسة كلمة الأجر في التفاسير المختلفة:

جاء في تفسير الطبري المسمى **جامع البيان عن تأويل آي القرآن** في تفسير قوله تعالى ﴿ونعمَ أجرُ العاملينَ﴾: "**ونعم جزاء العاملين لله الجناتُ** التي وصفها. كما حدّثنا ابن حُميد، قال: ثنا سلمة عن ابن إسحاق: ﴿ونعمَ أجرُ العاملينَ﴾، أي ثواب المطيعين"[1].

وجاء في تفسير البحر المحيط: "وقال الزمخشريُّ: قال أجرُ العاملين بعد قوله **جزاؤُهم** لأنهما في معنى واحد، وإنَّما خالف بين اللفظين لزيادةِ التنبيه على أنّ ذلك **جزاء واجبٌ على عمل وأجر مستحقٌ عليه** لا كما يقول المبطلون. ﴿ونعم أجرُ العاملين﴾ المخصوص بالمدح محذوف تقديره ونعم أجرُ العاملين ذلك، أي المغفرة والجنة[2]، كما جاءَ في الكشّاف"[3].

---

[1] محمد بن جرير الطبري، **تفسير الطبري**، ٦: ٧٠.

[2] الجنات (**الكشاف**، ١: ٦٣٠).

[3] ابن حيان الأندلسي، **البحر المحيط**، ٣: ٦٥- ٦٦. وجاء في تفسير الثعالبي (٢: ١٠٢) ما يشبه ذلك، حيث قال:

وقال ابن كثير في تفسيره: "ثم قال تعالى بعد وصفهم بما وصفهم به ﴿أولئك جزاؤهم مغفرة من ربهم﴾ أي جزاؤهم على هذه الصفات ﴿مغفرة من ربهم وجنات تجري من تحتها الأنهار﴾ أي من أنواع المشروبات ﴿خالدين فيها﴾ أي ماكثين فيها ﴿ونعم أجر العاملين﴾ يمدح تعالى الجنة"[١].

وقال السيد محمد رشيد رضا: "قيل **الأجرُ أُطلقَ على تلك الأعمال التي منها ما هو إصلاحُ لحال الأمة كإنفاقِ المال ومنها ما هو إصلاحٌ لنفسِ العاملِ** وكُلّها مما يرقّي النفس البشرية ونعم ذلك الجزاءُ الذي ذُكر من المغفرة والجنات أجراً للعاملين تلك الأعمال وإن كانوا يتفاوتون فيه لتفاوتهم في التقوى والأعمال"[٢].

وقال في مجمع البيان: "﴿ونعم أجرُ العاملين﴾ يعني **ما وصفه من الجنـــاتِ، وأنـــواع الثـــواب، والمغفرة وستر الذنوب** حتى تصيَر كأنَّها لم تُعمل، في زوالِ العار بها والعقوبـــة عليهـــا، واللهُ تعـــالى متفضِّلٌ بذلك، لأنَّ إسقاطَ العقابِ عند التوبة تفضُّلٌ منه وأما استحقاقُ الثوابِ بالتوبة فواجبٌ لا محالة عقلاً، لأنّه لو لم يكن مستحقاً بالتوبة لقبح تكليفه بالتوبة لما فيها من المشقة"[٣].

كما جاءَ في جوامع الجامع: "﴿ونعم أجرُ العاملين﴾ لأنَّ المتدارِك لتقصيره كالعامـــل لتحصـــيل بعض ما فوّت على نفسه وكم بين المحسن والمتدارِك والمحبوب والأجير، ولعلَّ تبديلَ لفظِ الجزاء بالأجرِ لهذه النكتة"[٤].

وقال الفخر الرازي في التفسير الكبير: "والمعنى أنَّ المطلوب أمران: الأولُ: الأمن من العقابِ وإليه الإشارة بقوله ﴿مغفرةٌ من ربِّهم﴾ والثاني: إيصالُ الثوابِ إليه وهو المراد بقوله ﴿جنات تجـــري مـــن تحتها الأنهار خالدين فيها﴾ ثمّ بيّن الله تعالى أنَّ الذي يحصلُ لهم من ذلك، وهو الغفـــران والجنـــات، يكون أجراً لعملهم وجزاء عليه بقوله ﴿ونعمَ أجرُ العاملينَ﴾، قال القاضي: وهذا يبطل قول من قـــال إنَّ الثوابَ تفضل من اللهِ وليس بجزاء على عملهم"[٥].

"قوله ﴿ونعم﴾: المخصوص بالمدح محذوف، أي المغفرة والجنّة".

[١] **تفسير ابن كثير**_ أبو الفداء إسماعيل بن كثير، كتاب إلكتروني، موقع أم الكتاب للأبحاث والدراسات الإلكترونية.

[٢] محمد رشيد رضا، **تفسير المنار**، ٤: ١٣٧.

[٣] الطبرسي، **مجمع البيان**، ٢: ٣٩٥.

[٤] الطبرسي، **جوامع الجامع**، ص٣٥٥.

[٥] الفخر الرازي، **التفسير الكبير**، ٩: ١١.

ومع الأخذ بنظر الاعتبار ما جاء في التفاسير أعلاه، فإنه يبدو أنّ الجزاءَ واجبٌ على العمل وهو مستحَقٌ عليه. وهذا الأجر، إن كان منه تعالى، فإنه قد يُعطى للعامل في الدنيا، وهو الأجر المعجّل، أو يُعطى له في الآخرة، وهو الأجر المؤجّل. فربّما يقوم مؤمنٌ بعمل ما ولكنّ الحكمة الإلهية تقتضي ألاّ يأخذ أجراً في الدنيا ولكنّ الله تبارك وتعالى يعطيه أجره كاملاً غير منقوص في الآخرة. ونستنتج من ذلك أنّ الأجر الإلهي يختلف عن الأجر الإنساني في عدة أمور؛ أهمها أنه قد يكون معجّلاً وقد يكون مؤجّلاً، أو يكون قسم منه معجّلاً والقسم الآخر مؤجّلاً، والأمر الآخر هو أنه لا يمكن قياس جزائه تعالى أجراً للعاملين مع جزاء البشر أجراً لعمّاهم؛ لا من حيث الكمية ولا من حيث النوعية. كما نلاحظ أنّ الأجر يُطلق على الأعمالِ البدنية التي تكون إصلاحاً لحالِ الأمةِ واصلاحاً لنفسِ العاملِ، وبعبارة أخرى ينفع الأجرُ نفس العاملِ والمجتمع وهما يريان أثره. وذلك الجزاء على تلك الأعمال يكون متفاوتاً تبعاً للتقوى ونوع العمل.

بعبارة أخرى يبدو أنّ **الأجر يكون دنيوياً وأخروياً ولكنه في الدنيا أكثرُ استعمالاً وأنّ ذلك الأجر ليسَ تفضُّلاً من الله تعالى، رغم كونه هو المتفضّل الواقعي، بل جزاء منه تعالى للذي يعمل خيراً وإن كان مثقال ذرة فيرى جزاءَ عمَلِه، وإن لَم يَنَل جزاءه في هذه الدنيا لسبب ما فإنّه سيناله في الآخرة حتماً.**

دراسة كلمة الثواب في التفاسير المختلفة:

تفاوتت التفاسير المختلفة في تناول كلمة الثواب ظاهرياً، إلاّ أنها اتفقت في كثير من المضامين. وقد تناول الفخر الرازي في تفسيره الكبير تلك المسألة بشيء من التفصيل، نورده هنا لأهميته، حيث قال: "واعلم أنّه تعالى لما شرح طريقة الرِّبِّيين في الصبر وطريقتهم في الدعاء ذكر أيضا ما ضمن لهم في مقابلة ذلك في الدنيا والآخرة، فقال: ﴿فآتَهُمُ اللهُ ثوابَ الدنيا وحسنَ ثوابِ الآخرة﴾ وفيه مسائل:

(المسألة الأولى) قوله ﴿فآتاهم اللهُ﴾ يقتضي أنه تعالى أعطاهم الأمرين؛ أما ثوابُ الدنيا فهو النّصرة والغنيمة وقهر العدو والثناء الجميل، وانشراحُ الصدر بنور الإيمان وزوال ظلمات الشبهات وكفارة المعاصي والسيئات. وأما ثوابُ الآخرة فلاشكَّ أنّه هو الجنةُ وما فيها من المنافع واللذاتِ وأنواع السرور والتعظيم وذلك غير حاصلٍ في الحال، فيكون المراد أنه تعالى حكم لهم بحصولها في الآخرة، فأقام حكم الله بذلك مقام نفسِ الحصول، كما أنّ الكذبَ في وعدِ الله والظلم في عدله محالٌ، أو يُحمل قوله﴿فآتاهم﴾ على أنه سيُؤتيهم على قياس قوله﴿أتى أمرُ اللهِ﴾ أي سيأتي أمر الله.

(المسألة الثانية) خصَّ تعالى ثوابَ الآخرة بالحُسن تنبيهاً على جلالة ثوابهم، وذلك لأنّ ثوابَ الآخرة كلّه في غاية الحسن، ولم يصف ثواب الدنيا بذلك لقلتها وامتزاجها بالمضارّ وكونها منقطعة زائلة. قال القفال[1]- رحمه الله- يُحتمل أن يكون الحُسن هو الحَسن كقوله ﴿وقولوا للناسِ حُسناً﴾ أي حَسناً، والغَرضُ منه المبالغة كأنّ تلكَ الأشياءَ الحسنة لكونها عظيمة في الحُسن صارت نفس الحُسن، كما يقال: فلانٌ جودٌ وكرمٌ إذا كان في غايةِ الجودِ والكرم والله أعلم.

(المسألة الثالثة) قال في ما تقدّم ﴿ومن يُرد ثوابَ الدنيا نُؤته منها ومن يُرد ثوابَ الآخرة نُؤته منها﴾ فذكر لفظة «مِن» الدالة على التبعيض، فقال في هذه الآية ﴿فآتاهم الله ثوابَ الدنيا وحُسنَ ثوابِ الآخرة﴾ ولم يذكُر كلمة «من»، والفرق أنّ الذين يريدون ثوابَ الآخرة إنّما اشتغلوا بالعبودية لطلبِ الثواب، فكانت مرتبتُهم في العبودية نازلةً وأما المذكورون في هذه الآية فإنهم لم يذكروا في أنفسهم إلا الذنب والقصور وهو المرادُ من قوله ﴿اغفر لنا ذنوبنا وإسرافنا في أمرنا﴾ ولم يروا التدبير والنصرة والإعانة إلاّ من ربهم، وهو المراد بقوله ﴿وثبّتْ أقدامنا وانصرنا على القوم الكافرين﴾ فكان مقام هؤلاء في العبودية في غاية الكمال، فلاجرم أولئك فازوا ببعض الثواب، وهؤلاء فازوا بالكلّ، وأيضاً أولئك أرادوا الثواب، وهؤلاء ما أرادوا الثواب وإنما أرادوا خدمة مولاهم، فلاجرم أولئك حُرموا وهؤلاء أُعطوا، ليُعلم أنّ كلّ من أقبل على خدمة الله، أقبل على خدمته كلّ ما سوى الله"[2].

كما جاءَ في مجمع البيان والكشاف والبيضاوي وجوامعُ الجامع والمنار مثل ذلك، حيث إنَ ثواب الآخرة في مجمع البيان والكشاف والبيضاوي جاء بمعنى الجنةِ والمغفرة ويجوز أن يكونَ ما آتاهم في الدنيا من الظفر والفتح وأخذ الغنيمة ثواباً مستحقاً لهم على طاعاتهم؛ لأنَّ في ذلك التعظيم لهم والإجلال ويجوز أن يكون أعطاهم الله ذلك تفضُّلاً منه تعالى، أو لما لهم فيه من اللطف، فيكون تسميتُهُ بأنّه ثواب مجازاً وتوسّعاً. والثواب هو النفع الخالص المستحق المقارن للتعظيم والتبجيل، وأما ثوابُ الآخرةِ في تفسير جوامع الجامع فقد خُصَّ بالحسنِ دلالةً على فضيلته وفي تفسير المنار بمعنى نيل رضوانِ اللهِ وقربه والنعيم بدارِ كرامته وهو ما لا عينٌ رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر[3].

---

[1] هو محمد بن علي بن إسماعيل، ولد سنة ٢٩١هـ في ما وراء النهرين وتوفي سنة ٣٦٥هـ في شاش (في الضفّة الأخرى لنهر سيحون) وكان من كبار الرواة في الفقه والحديث واللغة والأدب. (انظر: *لغتنامه دهخدا*، ١١: ١٧٦٥٦)

[2] **المصدر نفسه**، ص ٢٨- ٢٩.

[3] انظر: محمد رشيد رضا، **تفسير المنار**، ٤: ١٧٣.

و"قَرَأَ الجحدري ﴿فأثابهم﴾ من الإثابة، ولما تقدمَ في دعائهم ما يتضمَّنُ الإجابة فيه الثوابين، وهو قولهم: ﴿اغفرلنا ذنوبنا وإسرافنا﴾ وهذا يتضمَّن ثوابَ الآخرة و﴿ثبت أقدامَنا وانصرنا﴾ يتضمَّن ثوابَ الدنيا، أخبر الله تعالى أنه منحهم الثوابين وهناك بدأوا في الطلبِ بالأهمّ عندهم، وهو ما ينشأ عنه ثواب الآخرة، وهنا أخبر بما أعطاهم مقدماً ذكر ثواب الدنيا ليكون ذلك إشعاراً لهم بقبول دعائهم وإجابتهم إلى طلبهم ولأنَّ ذلك في الزمان متقدمٌ على ثواب الآخرة"[١].

وقال الطبري في تفسيره بعد ذكر الآية: "يعني بذلك جلّ ثناؤه: فأعطى الربِّيين الذين وصفهم بما وصفهم- من الصبر على طاعة الله عزّ وجلّ بعد مقتل أنبيائهم، وعلى جهاد عدوّهم، والاستعانة بالله في أمورهم، واقتفائهم مناهج إمامهم، على ما أبلوا في الله عزّ وجلّ- ﴿ثوابَ الدنيا﴾، يعني جزاءً في الدنيا، وذلك النصر على عدوّهم وعدوّ الله، والظفر والفتح عليهم، والتمكين لهم في البلاد، ﴿وحُسنَ ثوابِ الآخرة﴾، يعني وخير جزاء الآخرة، على ما أسلفوا في الدنيا من أعمالهم الصالحة، وذلك الجنّة ونعيمها"[٢].وينقل عن ابن جُريج قوله: "﴿وحُسنَ ثوابِ الآخرة﴾رضوان الله ورحمته"[٣].

وقال ابن كثير في تفسيره: "﴿فآتاهم الله ثواب الدنيا﴾ أي النصر والظفر والعاقبة ﴿وحسن ثواب الآخرة﴾ أي **جمع لهم ذلك مع هذا** ﴿والله يحب المحسنين﴾"[٤].

وأورد الثعالبي في تفسيره ما نصّه: "فأتاهم الله ثواب الدنيا بأن أظهرهم على عدوهم، ﴿وحسن ثواب الآخرة﴾: الجنة بلا خلاف. قال الفخر: ولاشك أن ثواب الآخرة هي الجنة وذلك غير حاصل في الحال فيكون المراد أنه سبحانه لما حكم لهم بحصولها في الآخرة قام حكمه لهم بذلك مقام الحصول في الحال ومَحْمِلِ قوله ذلك أنه سيؤتيهم. ولا يمتنع أن تكون هذه الآية خاصة بالشهداء وأنه تعالى في حال نزول هذه الآية كان قد آتاهم حسن ثواب الآخرة"[٥].

وكما نعلم، فإنّ الأعمال التي يقوم بها الإنسانُ إما أن تستحقّ الثواب أو تستحق العقاب. أمّا الثواب فهو ينقسم إلى قسمين، قسمٌ من الثواب يشملنا في الدنيا، وأصل ذلك الثواب يصلنا في الآخرة. **وثواب الدنيا يكون نفسُ النجاحات والتوفيقات** الناتجة عن أعمالنا التي نشاهدها بعدَ الإتيان

---

[١] ابن حيان الأندلسي، **تفسير البحر المحيط**، ٣: ٨١.

[٢] محمد بن جرير الطبري، **تفسير الطبري**، ٦: ١٢٣.

[٣] **المصدر نفسه**، ٦: ١٢٤.

[٤] **تفسير ابن كثير** ــ أبو الفداء إسماعيل بن كثير، كتاب إلكتروني، موقع أم الكتاب للأبحاث والدراسات الإلكترونية.

[٥] **تفسير الثعالبي**، ٢: ١٢١.

بأعمال صالحة بعض الأحيان. وأيضاً يمكن أن يكون هناك نجاحُ أوتوفيق بيد أننا بإتياننا الأعمال الصالحة يُغَضّ النظر عن كثير من ذنوبنا وتصبح **تلك الأعمال كفارةً لمعاصينا** كما أنّ ازدياد الإيمان والتقوى اللذين هما من أسباب الأعمال الصالحة يعتبر من الثواب والأجر الذي يصلنا في هذه الدنيا لأنّنا بامتلاكنا الإيمان والتقوى نتمكن من النجاح في كثير من أعمالنا فنفوز. بيد أنه لا شك أنّ المقصود بالثواب في الآخرة هو الجنة والنعم التي لا يمكن تحقيقها في هذه الدنيا؛ لأنَّ الدنيا لا تستوعب الجنة ومنافعها، لذلك هناك عالم آخر كي نصلَ إلى جزاء أعمالنا بالكامل لأننا يمكن أن نفعل صالحاً في هذه الدنيا ولن تتاح لنا الفرصة كي نكتسب أجرنا الدنيوي ونلتذّ بعلمنا. لكنّ ابن كثير يعتبر ﴿حُسنَ ثوابِ الآخرة﴾ هو **الجمع بين ثوابي الدنيا والآخرة.**

ونودّ أن نُشير في نهاية هذا المبحث إلى مسائل أوحت بها مقارنة كلمتي الأجر والثواب من ناحية تفسيرية **وهي أنّ الأجر والثواب كليهما مظهران من مظاهر رحمة الله العديدة**، ولكي يبدو لنا الفرق بين الكلمتين أكثر وضوحاً، نتمعّن في حديث للرسول (ص)، حيث قال: "والذي بعثني بالحقِّ نبيّاً لا يُنجي إلاّ عملٌ مع رحمة ولو عصيتُ هَويتُ"[1]. **فالأجر هو ما استحقه المؤمن العامل بعمله، أما الثواب فهو ما استحقه المؤمن برحمة الله تعالى الواسعة ولطفه.** وبعبارة أخرى، الأجر يكون مساوياً للعمل أو متناسباً معه، فلا أجر دون عمل. أما الثواب فهو لا يتناسب مع العمل كمّاً وكيفاً لأنّه يكون أضعافاً مضاعفة بالنسبة للعمل، فهو ما فضل على الأجر. وهذا الأمر نراه بشكل أوضح في الشعر والأدب.

دراسة كلمتي الأجر والثواب من جهةٍ أدبيّةٍ

تطوّر معنى كلمة أدب، كما نعرف، على مرّ العصور، وهي اليوم كلام يقصد به التأثير في عواطف الإنسان وإثارتها، وذلك التأثير يكون بالكلمات التي لها دورٌ أساسيّ في إثارة العواطف والمشاعر. ولكلمة أدب معنيان: عام، وهو كلّ ما أنتجه العقل والشعور، وخاص، وهو "الأدب الخالص الذي لا يُراد به مجرد التعبير عن معنى من المعاني، بل يراد به أيضاً أن يكون جميلاً بحيث يؤثّر في عواطف القاري و السامع"[2]. وهذا المعنى الأخير لكلمة الأدب هو الذي يعنينا هنا، لذلك سنتناول كلمتي **الأجر والثواب** من ناحيتي الموسيقى وورودهما في النصوص الشعرية.

---

[1] **بحار الأنوار**، ٢٢: ٤٦٧.

[2] شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي**، ١: ١٠.

يعتقد البعض بأنّ الترادف التام لا يوجد بين الكلمات ولكنّ هذا القول فيه شيء من التعسّف، إذ إنّ من الفوارق بين المترادفين مسألة اللحن والموسيقى التي تختلف فيها جميع الكلمات في كافة اللغات. والمخاطب الحقيقي هنا هو المخّ والروح لا الحواسّ الخمس الظاهرة من الباصرة والسامعة التي هي آلات تقوم بدور الوساطة في نقل الإشارات الفيزيائية إلى المخّ والروح فقط[1].

فالمعنى يرتبط بالألحان والأصوات الحاصلة من ترتيب حروف الكلمات وتناسقها، إذ إنّ الجرس الموسيقي لكلمة ما هو الذي يخلق الجو النفسيّ المناسب الذي يريده المتكلم. فكلمة **اصطبر** في قوله تعالى: ﴿**ربُّ السماواتِ والأرضِ وما بينَهما فاعْبُدْهُ واصْطَبِرْ لعبادتِهِ هلْ تعلمُ لهُ سَمِيّاً**﴾[2]. تختلف عن كلمة **اصبر** وكلمة **يصطرخون** في قوله تعالى: ﴿**وهم يصطَرِخونَ فيها ربَّنا أخرِجْنا نعملْ صالحاً غيرَ الذي كُنّا نعملُ**﴾[3] أشدّ وقعاً على السمع من كلمة **يصرخون** وكذا كلمة **كلاّ** التي تُستعمل للزجر والنفي معاً بالنسبة لكلمة **لا** التي تُستعمل للنفي فقط.

إنّ اللحن في الموسيقى، أفضل القيم الناتجة من الزمان والمكان وأثمن شيء تربّيه الروح والفؤاد، وشعور الإنسان وليد انفعالات وقتية وعواطف مقاومة وكيفيات نفسانية[4].

وحينما يصير القول عاطفياً تتوسّع الأصوات الناتجة من حرف صائت[5] وتقع موقع الاهتمام والعناية. وجدير بالذكر أنّ علماء اللغة والمختصّين بها يعتقدون بانفصال الوزن والعروض واللغة ويعتبرون كلَّ واحدٍ منها مستقلاً بذاته. وبعبارة أخرى فإنّ نبرة الصوت، والزرير والجهورة، ورفع الصوت، والتأكيد وغير ذلك ينقل كل واحدٍ منها المعنى الشعوري قبال البناء النحوي أو المعيار اللغويّ[6].

ولهذا نفهم بأن الهجاءات (الأصوات) تُؤدّى بمدٍّ أكثر ونشاط أكثر أو أخفّ، فهي ذات نبرة صوتية متميّزة وتبديل مكان نبرة الصوت يسبّب مقاومة التمييز المعنوي، وكلمتا الأجر والثواب ليستا مستثناتين من هذا الأصل.

[1] محمد تقي جعفري، **موسيقى از ديدگاه فلسفي ورواني**، ص١١٧.

[2] مريم: ٦٥.

[3] فاطر: ٣٧.

[4] أبو تراب رازاني، **شعر وموسيقى**، ص ٣٣٨.

[5] Tonalite.

[6] آنتوني استور، **موسيقى وذهن**، ص ٢١.

وبما أنّ نبرة الصوت ميزَةٌ مرتبطة ببداية المقطع الصوتي، وإن تّمت تأدية بداية مقطع من مقاطع كلمة ما بصوت أعلى وأشدّ فهو ذو نبرة عالية. إذن يمكننا أن نقول إنّ صوت **الأجـر** يُدخل روح الأمل في الأفئدة المتعبة ويشعر أنّ في صوت الإنسان أحاسيس حميمة. وهو، كذلك، يدفع الأفئدة الحساسة إلى التأمّل والميل إلى عالم الداخل لتتمكن من أن تُنشئ ارتباطاً مباشراً مع المخاطب ولتسطيع، أيضاً، أن تُظهر حرقة عالمه الداخلي الحاصلة بسبب الأحداث الواقعة وتعمد إلى التعبير اللّين واللطيف في الأصوات حتى تكون مصباح هداية في ظلمات النفس. فقوّة **الأجر** في نبرة الصّوت للجزء الأوّل تدلّ على طربه في الأذن وتسكينه وملاحته وموسيقاه التي هي نفس المواجهة الخارجية التي توصل أبناء البشر إلى جوٍّ عاطفيّ خاصّ وهو الأجرة، ولهذا نراه يُغرق النشاطات الذهنية الإنسانية في تيّار نابض من الأحاسيس والعواطف حتى يقوم بأعمال صالحة دون اعتناء بالعقوبة في حالة عدم إنجاز تلك الأعمال. ومعنى ذلك أنّ كلّ الكلمة في معنى الأجرة والإكرامية وهذا هو المعنى الذي يتحصّل من مَسّ عرض اللسان لِلَثّة الأسنان العليا، وهذا هو الأمر الذي قلمّا نراه في الثّواب لأن نبرة الصوت في الجزء الأول من الأجر تؤثر في الأذن تأثيراً أشدّ وأغلظ وتتميّز سَمعيّاً ويمكن أن تكون هذه الميّزة هي فاعلية القرآن التي فيها لذة وعذوبة للأرواح والأفئدة[1].

وعلى أيّ حال، يكون وراء **الثّواب** تأمّل وصمت يوفّر له مجالاً للتفكّر حول الجائزة والعقاب، لذلك يؤكّد على الكلمة بنبرة الصوت في **الثّاء** لكي نذكر شيئاً آخر وهو العقاب الذي يكون متضاداًّ معه، وهذا الأمر هو ما يُسمّى بظاهرة تداعي المعاني[2]. ولهذا نتصوّر مشهدين للإنسان: **الجنة والجحيم**، وتُرسم لنا لوحتان من الأحداث، ويتهيّأ هناك جوّ مناسب للقارئ لكي يدرك ما وراء الذنوب من مخاطر.

إنّ الثواب، من ناحية طريقة إلقاء الأصوات، يوفّر الرغبة في العمل والنشاط في القارئ. فالشاكلة الظاهرية والصوتية هنا تعطي صورة دقيقة للمعنى الذهنيّ ويستطيع الإنسان أن يرسم صور المعاني بشكل أدقّ وهو الجنة والنار أو الجائزة والعقاب. فالضغط الصوتي أو النبرة الصوتية والقراءة الشعرية عامل للمعاني الذهنية المختلفة بين هاتين الكلمتين وكثير من الكلمات الأخرى في القرآن الكريم في الواقع.

كلمة الثواب في الشعر

[1] السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، ٢: ١٥٥.

[2] محمد حسين محمدي، **بيگانه مثل معني**، ص ٨٥.

لقد تفاوت معنى الثواب قليلاً بعد الإسلام عن معناها في العصر الجاهلي، فقد كان معناها العطاء دون مقابل. قال طَرفة بن العبد:

أبلِغْ قَتَادَةَ، غيرَ سائِلِهِ، منهُ الثوابَ[1] وعاجلَ الشُّكْمِ[2]

أني حمدتُكَ للعشيرةِ إذْ جاءَتْ إليكَ مُرِقّةَ العَظْمِ

وقد مدح طرفةُ في هذين البيتين قتادة بن مسلمة الحنفي الذي كان من أجواد العرب، حيث لُقّب بغيث الضريك، وسبب مدحه له أنّ سِنَة أصابت قوم طرفة فجاءوا قتادة فبذل لهم[3].

لكنّ معنى كلمة الثواب بعد الإسلام تغيّر قليلا عن معناها الأول فصارت تعني العطاء والبذل المبتني على العمل، لكنه على العكس من الأجر الذي يساوي العمل، ولو افتراضاً، لا يساويه ولا يمكن مقارنته به، بل يفوقه أضعافاً مضاعفة، مثال ذلك الجنة ونعيمها جزاء على عمل المؤمن، فالعمل مهما عظم وخلص لا يمكن أن يساوي الجنة ونعيمها. من ذلك قول حسان بن ثابت، مشيراً إلى أنّ الثواب الإلهي للشهداء هو الجنة:

فَصَارَ مَعَ المُسْتَشْهَدِينَ، ثَوَابُهُ جنانٌ، وملتفُّ الحدائقِ، أخضرُ[4]

و يذكر في قصيدة أخرى أن الثواب متقدم على الأجر. يقول منوّها بمعركة الخندق:

وكفى الإلهُ المؤمنينَ قتالَهمْ وَأَثَابَهُمْ في الأجْرِ خَيْرَ ثَوَابِ[5]

ومنذ صدر الإسلام فصاعدا لم يتغير معناها واستعملها الشعراء في معنى مقترن بالعطاء الإلهي فقط.

قال محيي الدين ابن عربي:

وفازَ المؤمنون به ونالوا من الله السعادةَ والثوابا[6]

وقال الشريف الرضي متغزّلاً:

---

[1] "(الثواب) الجزاء والعطاء. وفي التنزيل العزيز ﴿والله عنده حسن الثواب﴾ (آل عمران: ١٩٥)" (المعجم الوسيط مادة ثوب).

[2] "(الشكم) العطاء على سبيل الجزاء والمكافأة" (المعجم الوسيط مادة شكم).

[3] طرفة بن العبد، **الديوان**، ص٨١- ٨٢. ومعنى البيتين أنّ طرفة يطلب من أحدهم أن يُبلغ قتادة بن مسلمة أنه قد قام بعمل كبير يُحمد عليه وأنّ طرفة قد مدحه في قومه لأغاثته إياهم في سنيّ المحل والجدب وقد قلّت أقواتهم وأصابهم جوع.

[4] حسان ابن ثابت، **الديوان**، ص٩٤.

[5] **المصدر نفسه**، ص١٥.

[6] محيي الدين ابن عربي، **الديوان**، ص٢٧٨.

إنّي عَلِقْتُ عَلى مِنّى لمياء يقتلني لُماها
رَاحَتْ مَعَ الغِزْلانِ قَدْ لَعِبَتْ بقَلبيَ، ما كَفاهَا
تَبغي الثوابَ، فمُهجَتي هذي القريحة من رماها[١]

وقال أبو العتاهية:

أفشِ معروفَكَ فيهم وأكثِرْ ثم لا تبغ عليهم ثوابا[٢]

وقال أيضا يذكر الجنة:

يا نفسُ هلاّ تعلمينَ فإنّنا في دارِ معتمَلٍ لدارِ ثوابِ[٣]

وقال الأعشى الأكبر:

من سوقةٍ حكمٍ، ومن مَلكٍ يُعَدُّ له ثوابــهُ[٤]

وأورد الجاحظ في البيان والتبيين أبياتاً، منها هذا البيت:

فما رضي الدنيـــا ثواباً لمؤمنٍ ولارضيَ الدنيا عقـــاباً لكافرِ[٥]
رســولَ اللهِ والصديــقَ حباً به أرجو غداً حُسنَ الثـــوابِ[٦]
إذا كـــان الهجــاءُ ثوابـــاً فخَبِّرني لِمَـــن خُلقَ المديـــحُ[٧]

---

[١] الشريف الرضي، **الديوان**، ص٤٨٤.

[٢] أبو العتاهية، **الديوان**، ص٥٣.

[٣] **المصدر نفسه**، ص٥٤.

[٤] الأعشى الأكبر، **الديوان**، ص ٢١.

[٥] الجاحظ، **البيان والتبيين**، ٣: ١٧٩، ذكره الجاحظ و لم ينسبه لشاعر، وقد أورد قبله هذين البيتين:

إذا أبقتِ الدنيا على المرءِ دينَهُ فما فاتَهُ منها فليس بضائرِ
فلنْ تعدلَ الدنيا جناحَ بعوضةٍ ولا وزنَ زِفٍّ من جناحٍ لطائرِ

[٦] **المصدر نفسه**، ١: ٢٣. والبيت هو ضمن أبيات لإسحاق بن بن سويد العدويّ يذكر فيها الغزّال وهو واصل بن عطاء وابن باب وهو عمرو بن عبيد، وهما من شيوخ المعتزلة. يقول قبل البيت: برئتُ من الخوارجِ ولستُ منهم منَ الغزّالِ منهم وابنِ بابِ

ومن قومٍ إذا ذكروا علياً يردّونَ السلامَ على السحابِ
ولكنّي أُحبُّ بكلِّ قلبي وأُعلمُ أنَّ ذاك من الصوابِ

[٧] **المصدر نفسه**، ٣: ٣١٣. وهذا البيت من قصيدة لأبي تمام يهجو فيها عتبة بن أبي عاصم.

بعض هذه الأبيات يتضمَّن ثوابَ الآخرة لأنَّ ثواب الآخرة لا يتعلقُ بجزاء أعمالنا وأجورها في الدنيا، لأنّه في غاية الحسن كما قلنا، وبسببِ قلّة منافع الدنيا النسبية، حيث لا تشتمل على منافع ولذات الآخرة. وبعض الأبيات يتضمن ثوابَ الدنيا أي الجزاءُ الذي يراه الإنسان بعَد إنجاز العمل كما في قول الشاعر:

ولكنَّ بشراً سَهَّل البابَ للتي يكون لبشرٍ غبَّها[1] الحمدُ والأجرُ[2]

ولكنّ الله تعالى، في بعض الأحيان، يعطينا أجرنا في الدنيا، بينما وعَدَنا بمضاعفة تلك الأجور في الآخرة، أي أنّ الأجر يتعلّقُ بأعمالنا في الدنيا بشكل التوفيقات والنجاحات وفي الآخرة هو الثواب الذي يتجسّم بصورة الجنة والمغفرة وأنواع الملذات والنعم التي يحبّها الإنسان ويعشقها.

كلمة الأجر في الشعر

اصطبغت كلمة **الأجر** بصبغة إسلامية بعد ظهور الإسلام، حيث أُضيفت إلى معناها اللغوي مسحة معنوية روحية وصار لدينا أجران: أحدهما يتعلّق بالناس، وهو الأجر اللغوي فقط، والآخر إلهي. و لم يخرج الشعراء الإسلاميين في تناولهم لكلمة الأجر عن المعنى الثاني للكلمة.

قال أبو فراس الحمداني:

فَيا أُمّتَا، لا تَعْدَمي الصَّبرَ، إنّهُ إلى الخَيرِ وَالنُّجْحِ القَريبِ رَسُولُ!
وَيَا أُمّتَا، لا تُخْطِئِي الأجْرَ! إنّهُ على قدرِ الصبرِ الجميلِ جزيلُ[3]

وقال أيضاً متغزّلاً:

أيّهَا الغَازِي، الّذِي يَغْـ ـزو بجيشِ الحبِّ جسمي!
ما يقومُ الأجرُ في غز وِكَ للـــرومِ بإثمي![4]

وقال عمر ابن أبي ربيعة:

رُدُّو التّحيّةَ أيّها السَّفرُ وَقِفوا فإنَّ وقوفَكم أجرُ[5]

---

[1] (الغب) من كل شيء عاقبته وآخره وبمعنى بعد يقال جاء غبة وحمى غب وحمى الغب التي تنوب يوما بعد يوم وماء غب بعيد (ج) أغباب (المعجم الوسيط، مادة **غيب**).

[2] **المصدر نفسه**، ج٢، ص ٢١٢.

[3] أبو فراس الحمداني، **الديوان**، ص٢٠٧.

[4] **المصدر نفسه**، ص٢٥٧.

[5] عمر بن أبي ربيعة، **الديوان**، ص١٨٢.

الأجر والثواب في الشبكة المعلوماتية

تتميماً للفائدة، قمنا بجولة في شبكة الإنترنت بحثاً عن الفرق بين كلمتي **الأجر والثواب** فحصلنا على النتائج التالية، علما أننا قمنا بحذف الموارد المتشابهة واكتفينا بنماذج معينة، والهدف هو تأكيد المعلومات التي أوردناها سابقاً وإثبات أننا حاولنا استقصاء الجهد في تتبّع معاني الكلمتين أينما وُجدت:

١. الأجر: يكون قبل الفعل المأجور عليه والشاهد أنك تقول: ما أعمل حتى آخذ أجري، ولا تقول لا أعمل حتى آخذ ثوابي. أما الثواب فلا يكون إلا بعد العمل ومشهور استخدام الثواب في الجزاء على الحسنات. والأجر يُقال في هذا المعنى ويقال على معنى الأجرة التي هي من طريق المثامنة بأدنى الأثمان وفيها معنى المعاوضة بالانتفاع[١].

٢. هناك فرق بين الأجر والثواب والجزاء، فالأجر يختص بالنفع دون الضرر وهو يكافئ العمل. قال تعالى: ﴿قالتْ إنّ أبي يدعوك ليجزيك أجر ما سقيت لنا﴾[٢]. والثواب هو ما زاد على الأجر فالأجر يكون على الأعمال فقط في حين أنّ الثواب يكون على الأعمال والأقوال على السواء. فالثواب إذن أعمّ من الأجر. قال تعالى ﴿فأثابهم الله بما قالوا جنات تجري من تحتها الانهار﴾[٣]. أما الجزاء فيشبه الثواب من حيث إنهما يستعملان في الخير والشر لكنّ الجزاء قيام الشيء مقام غيره في الخير والشر وأما الثواب فهو عودة الشيء ورجوعه الى مستحقه. قال تعالى: ﴿ولنجزيهم أحسن الذي كانوا يعملون﴾[٤]، وقال: ﴿ولنجزيهم أسوأ الذي كانوا يعملون﴾[٥]...[٦]

٣. من الممكن أن يأتي إليك عامل ويصلح لك شيئاً ما بالمترل فتشد من أزره ببعض الكلمات المشجّعة وتربت على ظهره ولا تعطيه نقوداً وفى هذه الحالة فإنك لا تعطيه أجراً ولكن تعطيه ثواباً، أي أجراً معنوياً. أما إذا أعطيته نقوداً فإنك في هذه الحالة تعطيه أجراً ولا تعطيه ثواباً. ومن الممكن أن تشجعه ببعض الكلمات وتعطيه أيضاً نقوداً، وفى هذه الحاله تكون قد أعطيته الأجر والثواب. ولتوضيح الأمر من منظور ديني نقول: قارىء سوره الإخلاص يأخذ ثوابه مثل قارىء ثلث القران

---

[١] موقع مروان الظفيري http://ejabat.google.com.

[٢] القصص: ٢٥.

[٣] المائدة ٨٥.

[٤] العنكبوت ٧.

[٥] فصلت ٢٧.

[٦] موقع مصطفى حسني http://forum.mustafahosny.com.

ولا ياخذ الأجر. أما قارىء ثلث القران بالفعل فإنه يأخذ أجر قراءة عشرة أجزاء من القرآن بكلّ حرف عشر حسنات ويأخذ الثواب أيضاً[1].

٤. الغالب في مثل هذه الكلمات التي هي بظاهرها من المترادفات، مثل الأسد والسبع وحيدر و غضنفر وسبعين اسم للأسد إنما من الكلمات التي إذا احتمعت افترقت في المعنى وإذا اختلفت احتمعت في المعنى كالفقير والمسكين فإذا احتمعا، كما في آية الزكاة، كان المسكين أسوء حالاً من الفقير ولكن إذا افترقا في الاستعمال كان المعنى واحداً، فربما الأجر والثواب والجزاء كذلك، فإذا احتمعت ربما كان معنى الأجر هو الأجرة المتفق عليها بين العامل وصاحب العمل كما في الإجارة، فإذا قال الله تعالى مثلا من صلى هذه الصلاة أعطيته عشرة من الحور العين فهذا من الأجر فإذا فعل وأعطاه الله يقال آجره الله، وأما الثواب فهو أعمّ من ذلك، فربما يثيب في الأجر تفضلاً لا استحقاقا كما كان في الأجر. ويقابل الثواب العقاب وتعرف الأشياء بأضدادها، فإذا عرفت العقاب، أي ما يعطيه الله من العذاب عقب العمل السيء والمعصية، فالثواب ما يكون من الرحمة بعد العمل الصالح والطاعة. وأما الجزاء فإنه من العطاء من غير حساب كعطاء الكريم، ويقابل الجزاء المكافأة، فالدنيا دار المكافآت، يعني كما تدين تدان والحياة ككفّي ميزان في التساوي، فمن طرق باب الناس فإن الناس يطرقون بابه لأن الدنيا دار مكافأة ولكن الآخرة دار الجزاء بمعنى أنّ الله يعطي، لكن إعطاءه أكثر مما وعد من الأجر والثواب تفضلاً ولطفاً ورحمةً فربما يجازي للصلاة ركعتين بجنّة عرضها السماوات والأرض. فلا تناسب بين ركعتين وبين جنّة عرضها السماوات والأرض إلاّ من باب الجزاء والعطاء من أكرم الأكرمين وأجود الأجودين[2].

الأجر هو الجزاء على العمل، لكن بعقد أو ما يشبهه، أي ما يجري مجرى العقد. أما الثواب فهناك فارق بين اللغة والاستعمال القرآني. الثواب في اللغة يُقال في الخير والشرّ، لكن القرآن لا يستعمله إلاّ في الخير، ومنه المثوبة أيضاً. قال تعالى: ﴿فأثابكم غمّاً بغمٍّ﴾، وقال: ﴿هل أُنبُّؤكم بشرٍّ من ذلك مثوبةً عند الله﴾، وقال: ﴿ولو أنّهم آمنو واتّقوا لمثوبة من عندِ الله خير﴾. خُصِّص استعمال الثواب في الخير، وأكثر استعماله فيه. الأجر فيه نفع. الثواب في الاستعمال القرآني هو هكذا، لكن في اللغة ليس بالضرورة أن يكون في الخير... الظاهر أنّ الأجر في الأعمال البدنية... القرآن ليس فيه ترادف، لأنّ القرآن لا بدّ أن يستعمل الكلمات بفارق معنائي معيّن، والمسألة خلافية، لكن

---

[1] منتديات شموخ إنسان - http://www.s5e5.com/vb/t5264.html.

[2] موقع مكتب آية الله السيد عادل العلوي http://www.alawy.net/arabic/qa/8486/

هذا هو يقوى في نفسي، وهو مقصود لذاته، لأنه، أحياناً، يأتي على نسق واحد في مواطن وكلّ ما يرد في القرآن تحكمه هذه الظاهرة[1].

الخاتمة:

إذا أردنا أن نوازنَ معنى كلمة الأجر مقابل كلمة الثواب ونقارن بينهما، فلعلّه يبدو لنا، من الوهلة الأولى، أن لا فرق بينهما من الناحية اللغوية. ولكن بعد إمعان النظر، نستخلص أنّ هاتين الكلمتين بينهما فروق دقيقة جداً. وتنقسمان إلى قسمين: دنيويّ وأخرويّ. الأجر الدنيوي هو ما يقوم به الإنسان العامل، حيث يأخذ أجورا مقابل عمله وهو قسمان قسم يتعلق بالأجر الذي يُعطى للعامل بقدر عمله، وذلك من قبل الناس، والقسم الآخر هو الأجر لذي يُعطى للعامل أضعاف عمله، وذلك من قبل الباري تعالى. كلّ ذلك في الدنيا، ولكنّه في بعض الأحيان يمكن أن يُضاعف له أجر العمل في الآخرة أضعافاً كثيرة ليتحوّل إلى ثواب أخروي يتجسّد في الرحمة والجنةِ.

وقد يكون الأجرُ الدنيوي هو نفس النّجاحات والتوفيقات الناتجة عن أعمال الإنسان الصالحة وربّما لا يكون هناك نجاح وتوفيق وغنيمة، بل يكون أجر العمل كفارة ذنب. لاشكَّ في أنَّ المرادَ بالثوابِ الأخروي هو نفس الجنة والنعمة التي لا يمكن تحقيقها في الدنيا، لأنَّ الدنيا لا تستوعبها. وقد اعتمدت المعاجم اللغوية على المعاني والاستعمالات القرآنية لهاتين الكلمتين كثيراً، إضافة إلى استعمالاتهما في حياة الناس.

ومن الناحية الأدبية، هناك أجران: أحدهما يتعلّق بالناس، وهو الأجر اللغوي فقط، والآخر إلهي، ولم يخرج الشعراء الإسلاميين في تناولهم لكلمة الأجر عن المعنى الثاني. أما معنى كلمة الثواب بعد الإسلام فقد تغيّر قليلاً عن معناها الأول، وهو العطاء دون مقابل، فصارت تعني العطاء والبذل المبتني على العمل، لكنه على العكس من الأجر الذي يساوي العمل، ولو افتراضاً، لا يساويه ولا يمكن مقارنته به، بل يفوقه أضعافاً مضاعفة.

والثواب، من ناحية طريقة أداء الأصوات، يوفّر الرغبة في العمل والنشاط وبذل غاية الجهد. ونبرة الصّوت في الجزء الأوّل من **الأجر** تدلّ على طربه في الأذن وتسكينه وملاحته وموسيقاه التي هي نفس المواجهة الخارجية التي توصل أبناء البشر إلى جوٍّ عاطفيّ خاصّ وهو الأجرة.

---

[1] محطة تلفزيون الشارقة، **من مقابلة مع أ. د. فاضل السامرائي**، منشورة في اليوتيوب.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر العربية

- القرآن الكريم

١. ابن أبي ربيعة، عمر. **الديوان**، الطبعة الأولى، بيروت: دار صادر، ١٩٩٢م.

٢. ابن عربي، محيي الدين. **الديوان**، شرح: أحمد حسن بسج، الطبعة الثانية، بيروت: دار الكتب العلميه، ١٤٢٣ه. ق.

٣. ابن فارس، أحمد. **معجم مقاييس اللغة**، (د. ط)، طهران: مكتب الأعلام الإسلامي، (د. ت).

٤. .... **الصاحبي**، (د. ط)، القاهرة: المكتبة السلفية، ١٣٢٨هـ- ١٩١٠م.

٥. ابن منظور، **لسان العرب**، (د. ط)، بيروت: دار صادر، (د. ت).

٦. الأنصاري، حسان بن ثابت. **الديوان**، شرح علي العيسلي، الطبعة الثانية، بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، (د. ت).

٧. ابو العتاهيه. **الديوان**، (د. ط)، بيروت: دار بيروت، (د. ت).

٨. الأعشى الأكبر، ميمون بن قيس. **الديوان**، (د. ط)، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٤٠٦هـ- ١٩٨٦م.

٩. الأندلسي، أبو حيان. **تفسير البحر المحيط**، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ١٤١٣ هـ- ١٩٩٣م.

١٠. البيضاوي، عمر بن محمد. **تفسير البيضاوي**، (د. ط)، بيروت (لبنان): دار الكتب العلمية، (د. ت).

١١. الثعالبي، عبد الرحمن بن محمد. **تفسير الثعالبي المسمى بالجواهر الحسان في تفسير القرآن**، تحقيق: علي محمد معوّض وعادل أحمد عبد الموجود وعبد الفتّاح أبو سنّة، الطبعة الأولى، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٤١٨هـ- ١٩٩٧م.

١٢. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. **البيان والتبيين**، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، الطبعة السابعة، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٤١٨هـ- ١٩٩٨م.

١٣. .... **الحيوان**، (د. ط)، بيروت (لبنان): دار الكتاب العربي، (د. ت).

١٤. الجزائري، نور الدين بن نعمة الله. **فروق اللغات**، الطبعة الثانية، طهران: مكتب نشر الثقافةِ الإسلامية، ١٤٠٨ هـ .ق- ١٣٦٧ه. ش.

١٥. الحمداني، أبو فراس. **الديوان**، شرح: عبد الرحمن المعطاوي، الطبعة الرابعة، بيروت: دون معلومات.

١٦. الخالدي، صلاح عبد الفتاح. **إعجاز القرآن البياني ودلائل مصدره الربّاني**، الطبعة الأولى، عمّان (الأردن): دار عمّار، ١٤٢١ه- ٢٠٠٠م.

١٧. الرازي، الفخر. **التفسير الكبير**، الطبعة الرابعة، طهران: مركز نشر مكتب الإعلام الإسلامي، ١٤١٣هـ.

١٨. رشيد رضا، محمد. **تفسير المنار**، الطبعة الثانية، القاهرة: دار المنار، ١٣٦٦هـ- ١٩٤٧م.

١٩. الزبيدي، محمد مرتضى. **تاج العروس من جواهر القاموس**، مطبعة الهداية، عدد الأجزاء: ٤٠، دون معلومات.

٢٠. الزمخشري، محمود بن عمر. **تفسير الكشاف**، الطبعة الثالثة، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٨٧م.

٢١. سيبويه، أبي بشر عمرو. **الكتاب**، الطبعة الأولى، القاهرة: مطبعة بولاق، ١٣١٦هـ.

٢٢. الشريف الرضي. **الديوان**، شرح: محمود الحلاوي، الطبعة الأولى، بيروت: دار الأرقم، (د. ت).

٢٣. الطبرسي، أبو علي الفضل بن الحسن. **مجمع البيان**، الطبعة الأولى، بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ١٤١٥ه- ١٩٩٥م.

٢٤. .... **تفسير جوامع الجامع**، (د. ط)، طهران: انتشارات دانشگاه تهران ومركز مديريت حوزه علميه قم، ١٩٦٥م.

٢٥. الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير. **تفسير الطبري المسمى "جامع البيان عن تأويل آي القرآن"**، تحقيق: عبد الله بن عبد المحسن التركي، الطبعة الأولى، القاهرة: دار هجر، ١٤٢٢هـ- ٢٠٠١م.

٢٦. طرفة بن العبد، **الديوان**، اعتنى به حمدو طماس، الطبعة الأولى، بيروت: دار المعرفة، ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٣م.

٢٧. العسكري، أبوهلال. **الفروق اللغوية**، (د. ط)، بيروت: دار الكتب العلمية، (د. ت).

٢٨. عمر، أحمد مختار. **علم الدلالة**، الطبعة الخامسة، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٩٨م.

٢٩. وهبة، مجدي وكامل المهندس. **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، الطبعة الثانية، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤م.

٣٠. يعقوب، إميل بديع وميشال عاصي. **المعجم المفصل في اللغة والأدب**، الطبعة الأولى، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٧م.

ثانياً: المصادر الفارسية

١. استور، آنتوني. **موسيقي و ذهن**، ترجمه: غلام حسين محمدي، چاپ اول، طهران: انتشارات مركز، ١٣٨٣هـ. ش.

٢. جعفري، محمد تقي. **موسيقي از ديدگاه فلسفي و رواني**، چاپ اول، طهران: انتشارات كرامت، ١٣٨٧هـ. ش.

٣. دهخدا، علي اكبر. **لغت نامه دهخدا**، زير نظر: دكتر معين و دكتر شهيدي، چاپ دوم از دوره جديد، طهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه طهران، ١٣٧٧ هـ. ش.

٤. رازاني، ابو تراب. **شعر و موسيقي**، چاپ اول، طهران: انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، ١٣٤٢هـ. ش.

٥. محمدي، محمد حسين. **بيگانه مثل معنى**، چاپ اول، طهران: انتشارات ميترا، ١٣٧٤هـ. ش.

ثالثا: المراجع الإلكترونية

١. موقع أم الكتاب للأبحاث والدراسات الإلكترونية (١٣٩٢/٦/٢٠).

٢. موقع مروان الظفيري http://ejabat.google.com (١٣٩٢/٦/٢٠).

٣. موقع مصطفى حسني http://forum.mustafahosny.com (١٣٩٢/٦/٢٠).

٤. منتديات شموخ إنسان http://www.s5e5.com/vb/t5264.html (١٣٩٢/٦/٢٠).

رحلة استلاب الذات قراءة في رسالة ابن فضلان بتحقيق حيدر محمد غيبة

الدكتورة رؤى حسين قداح*

الملخص

يقوم هذا البحث على دراسة رسالة ابن فضلان التي حققها غيبة بعدّها نصاً إشكالياً يعبر عن حالة استلاب حضاري تعرضت له الحضارة العربية الإسلامية ممثلة بالسفير ابن فضلان. وأبرز نتائجه أن نص غيبة فضح تحوّل ذات ابن فضلان من حال القوة والتعبير عن الكوزموغونية الدينية والسياسية للدولة العباسية في النص العربي إلى حال الانهزام. لتبدأ الذات الإسلامية برحلة استلاب، جُرّدت فيها من مرتكزات هويتها، وتصبح قابلة لإعادة التشكيل والتحول إلى ذات شمالية، تمت معموديّتها عبر نجاحها في التجربة البطولية الشمالية ودخولها في العقد الاجتماعي لمجتمع الشمال. وفضح أيضاً الأطروحة الفكرية التي بنى عليها كريكتون روايته، وخلاصتها التشكيك في الأصول الشرقية للحضارة، وإثبات تفرد حضارة الفايكنج من خلال إكراه ابن فضلان على الارتحال شمالاً ليخلق حالة احتكاك قسري متخيّل بين حضارتين متناقضتين، هما: الحضارة العربية الإسلامية، والحضارة الفيكنجية الوثنية. وينتصر للحضارة الفيكنجية. ويخلق من خلال أطروحته تلك ثنائية سلب جديدة، وهي ثنائية: الحضارة الفايكنجية الوثنية ≠ الحضارة العربية الإسلامية.

كلمات مفتاحية: ابن فضلان، الاستلاب، الذات، الآخر.

المقدمة

أعاد حيدر محمد غيبة عام ١٩٩٤ تحقيق رسالة ابن فضلان التي حققها سامي الدهان، فحوّلها من نص رحليّ إثنوغرافي وصفي بسيط كان من الممكن أن يدرس ضمن إطار الدراسات الصورلوجية، إلى نص إشكالي، يعبر تعبيراً صادماً عن ثنائية السلب (أوروبا القروسطية – الشمالية ≠ الإسلام)،

---

* مدرّسة، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

تاريخ الوصول: ١٣٩١/١١/١٤هـ.ش= ٢٠١٣/٠٢/٠٢م تاريخ القبول: ١٣٩٢/٠٣/٠٨ هـ.ش= ٢٠١٣/٠٥/٢٩م

ويفجر أسئلة تحتاج إلى إجابات تنهي الجدل الدائر حوله، ويثير شكوكاً حول أصالة مصادره. فكثرت حوله الدراسات، وانقسم الدارسون إلى فريقين: مصدق مثبت، ومكذب ناف.

يقدم هذا البحث قراءة خارجة عن إطار الدرس المألوف المرتبط بالنص الرحلي، الذي يُعنى في غالب الأحيان بدراسة الجانب الإثنوغرافي، أو دراسة البنى السردية، أو تمثيلات الآخر، بعدّ النص الرحلي مصدراً من المصادر المهمة التي رصدت العلاقة بين الذات والآخر. واختلاف هذا البحث عن الدرس المألوف للنص الرحلي سببه الفرضية الرئيسة التي بني عليها البحث، وهي أن ما قدمه غيبة ليس النص المكتمل لرسالة ابن فضلان، كما زعم. وإنما هو نص روائي حديث يقدم قراءة غربية لنص تراثي عربي، تعبر عن موقف عدائي من الحضارة العربية الإسلامية، وتحقق انهزامها واستلابها من خلال انهزام ذات الرسول الممثل لها أمام حضارة الفايكنج، وتَحولها إلى ذات شمالية ينقطع انتماؤها إلى الذات العربية الإسلامية. وقد سعينا إلى إثبات صحتها من خلال دراستنا لمراحل استلاب ذات ابن فضلان في نص غيبة. لتكون قراءتنا برهاناً يضاف إلى براهين أخرى أثبتت بطلان نسبة القسم المترجم في نص غيبة إلى ابن فضلان.

تقوم هذه الدراسة على المنهج الوصفي الذي يصف حالة الاستلاب الحضاري التي تعرضت لها ذات ابن فضلان، ويحدد مراحلها، ويحلل تحولات الذات، متكئاً على الضبط المصطلحي الدقيق للمصطلحات الرئيسة التي بنيت عليها الدراسة، وهي: الذات والآخر والاستلاب. وهي مصطلحات لها حضور راسخ في علوم الفلسفة والنفس والاجتماع.

المدخل

تعد ثنائية الذات والآخر إحدى أهم الثنائيات في عصرنا الراهن، بسبب حضورها المكثف في الخطاب الثقافي والسياسي والإعلامي، دون أن يتنبه كثيرون على رفض المشتغلين في الحقل الفلسفي لها بسبب عدم اتساق حدّيها؛ فالذات في الفلسفة يقابلها الموضوع في ثنائية (الذات ≠ الموضوع)، في حين أن الآخر هو المقابل لـــ (الأنا) في ثنائية (الأنا ≠ الآخر). واستخدامنا لثنائية (الذات ≠ الآخر) ليس بدافع التقليد، أو الانجراف في تيار الدراسات الكثيرة التي تستخدمها، وليس أيضاً نابعاً من جهلنا بالثنائية المتسقة الحدين، وإنما هو اختيار متعمد لسببين: أولهما ما يشترط في الذات (على وفق تطور معناها المعرفي) من معرفة وإرادة ووعي وثبات. وثانيهما أن الآخر المقصود بالدرس هو الذي يتحول إلى موضوع بفعل عملية الضغط الانسيابي، والاستلاب المنهج الذي تمارسه الذات العارفة الفاعلة عليه، فيغدو قابلاً لإعادة التشكيل على وفق اختيار الذات.

أ- الذات

ذات الشيء في تعريفات الجرجاني (نفسه وعينه، وهو لا يخلو عن العرض..... والذات أعم من الشخص، لأن الذات يطلق على الجسم وغيره، والشخص لا يطلق إلا على الجسم)[١]. والذات – اصطلاحاً– تقابل لفظتين إنكليزيتين أولاهما (Essence)، وتعني النفس والشخص والماهية والجوهر، وتعرّف بأنها (ما يقوم بنفسه ويقابله العرض Accident). والفرق بينهما أن الذات تطلق على باطن الشيء وحقيقته، وهي ثابتة لا تتغير، أما العرض فهو ما لا يقوم بنفسه، ويطلق على التبدلات الظاهرة على سطح الشيء، والعرض متبدل لا ثابت. والذات أيضاً الماهية بمعنى (ما به الشيء هو هو، ويراد به حقيقة الشيء، ويقابله الوجود)[٢]. والذات أيضاً (ما به الشعور والتفكير، فتقف الذات على الواقع، وتتقبل الرغبات والمطالب، وتوحد الصور الذهنية)[٣]. وثانيتهما لفظة (Subject)، وهي تعبر عن تطور مفهوم الذات ابتداءً من القرن السابع عشر؛ إذ اكتسبت (الذات) معنى معرفياً، وأصبحت الذات العارفة المتمتعة بالإرادة والوعي، ويقابلها الموضوع (Object)، وإليه يوجه النشاط المعرفي. وتعرف الذات أيضاً بأنها (وحدة النشاط النفسي للفرد، والموضوع مجموع حالات الذات لا غير، ونتاج نشاطها لا أكثر)[٤].

ب- الآخر

ليس للفظ (الآخر) – على وفق المفهوم المتداول في الخطاب الثقافي في عصرنا الحديث– وجود في لغتنا العربية، وإنما هو لفظ دخيل، فُـــرض على لغتنا ضمن ثنائيات الصراع والسلب؛ فمقولة (الآخر) هي نتاج الفكر الأوروبي القائم على أساس (الأنا مبدأ للسيطرة، والآخر موضوع لها)[٥]. وهذا ما يعلل حضوره اللافت في معاجم المصطلحات الفلسفية والاجتماعية التي تستند إلى الفلسفة الأوروبية في المقام الأول؛ إذ حضر في تلك المعاجم ضمن مصطلحات (غير- غيرية- لا أنا- هو)، مقترناً في بعض المعاجم بالموضوع، ومقابلاً في جميعها للأنا والذات. فـ (الغير(E) Other - (F) Autre, Autrui) في الاصطلاح الفلسفي هو (أحد تصورات الفكر الأساسية، ويراد به ما سوى الشيء، مما

---

١ – الجرجاني، **كتاب التعريفات**، ص ١١٢.

٢ – جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، ص ٥٧٩.

٣ – مجمع اللغة، **المعجم الفلسفي**، ص ٤٧٣. ومراد وهبة، المعجم الفلسفي، ص ٣٢١.

٤ – جلال الدين سعيد، **معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية**، ص ٢٠٦.

٥ – ينظر: محمد عابد الجابري، **"الغرب والإسلام الأنا والآخر مسألة الغيرية"**، مجلة فكر ونقد، البحث منشور على الموقع الإلكتروني الخاص بالدكتور محمد عابد الجابري / http://aljabri.150.com.

هو مختلف أو متميز منه)[١]. والغير مقابل للفظ (الأنا)[٢]، وهو أيضاً كل موجود خارج الذات المدركة أو مستقل عنها[٣]، و(الأنا هو الذات المفكرة، والموضوع الخارجي هو الآخر)[٤]. أما (الغيرية $^{(E)}$ Altérité$^{(F)}$–Otherness, Altrerity) فهي (صفة ما هو غير، وتقابل الهوية)[٥]. وهي أيضا (كون كل من الشيئين خلاف الآخر.... ويقابلها الهوية والعينية)[٦]. والـ (لاأنا- Non- Non- Moi $^{(F)}$, Non- Ego $^{(E)}$) في الفلسفة هو الغير، وهو (كل ما سوى الأنا)[٧].

وإذن، فإن (الآخر- الغير) يتحدد بأربع صفات، أولاها: أنه مقابل للأنا، ويتمتع بالوجود خارجها، والاستقلال عنها. وثانيتها: صفة الاختلاف، فالغير مختلف عن الأنا مغاير لها. وثالثتها: المفعولية، وتتمثل في إمكانية تحوله إلى موضوع خاضع لسلطة الذات المفكرة. ورابعتها: السلب والإلغاء، وتبدو في دلالة الغيرية على تصور أحد الشيئين دون الآخر. لكن دلالة (الآخر- الغير) لم تقتصر على الإنسان الذي هو ليس أنا، وإنما اتسعت ليصبح الآخر عند كيركيجارد هو (الله)[٨]. وليصبح الآخر أيضاً جزءاً من الذات التي تحتوي (الذاتية والغيرية) عند بول ريكور الذي أوضح رؤيته تلك من خلال تعريفه بكتابه (الذات عينها كآخر)[٩].

ج- الاستلاب

الاستلاب، اصطلاحاً، هو إحدى الترجمات العربية للفظ الإنكليزي Alienation، والفرنسي Aliénation. وإذا عدنا إلى معاجم المصطلحات الأدبية والفلسفية والاجتماعية، وجدنا أن بعضها اقتصر على ترجمة مصطلح (Alienation) بالاستلاب، كمعجم سعيد علوش الذي عرف

---

١ - **المعجم الفلسفي**، مجمع اللغة، ص ١٣٣. ومراد وهبة، المعجم الفلسفي، ص ٤٤٩- ٤٥٠.

٢ - جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، ص ١٣١. و مجمع اللغة، المعجم الفلسفي، ص ١٣٣.

٣ - جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، ص ١٣١.

٤ - جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، ص ١٣١. ومراد وهبة، المعجم الفلسفي، ص ٤٥٠.

٥ - مجمع اللغة، **المعجم الفلسفي**، ص ١٣٤.

٦ - جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، ص١٣٠. وجلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، ص٣١٨. ص٣١٨.

٧ - مجمع اللغة، **المعجم الفلسفي**، ص ١٥٨.

٨ - فؤاد كامل، **الغير في فلسفة سارتر**، ص ١٦.

٩ - بول ريكور، **الذات عينها كآخر**، ص ٧٢.

الاستلاب بأنه (حالة انبهارية وانسحاقية، تحت ظروف خارجية عن الإرادة)، وأنه أيضاً (انقطاع عن الانتماء إلى الذات، والتشيؤ القهري)[١]. ومعجم مجدي وهبة وكامل المهندس اللذين ترجما المصطلح نفسه بالاستلاب، وعرفاه بأنه (حالة الفرد الذي يكون نتيجة لظروف خارجة عن إرادته، اقتصادية، أو دينية، أو سياسية قد انقطع عن الانتماء إلى نفسه، أو عن الشعور بأنه المتصرف في نفسه فيعامل معاملة الشيء)[٢]. في حين آثر أصحاب معاجم أخرى ترجمته بالاغتراب، كمعجم مصطلحات العلوم الاجتماعية[٣]، والمعجم الفلسفي الصادر عن مجمع اللغة العربية[٤]. والمعجم الفلسفي لمراد وهبة[٥]. وهذا يعني أن مصطلح (Alienation) يتضمن في معناه مفهومي (الاغتراب والاستلاب) مما دفع المترجمين إلى تغليب أحدهما على الآخر عند ترجمة المصطلح. وأن ثمة حداً فاصلاً بين الاغتراب والاستلاب. ويرجع السبب في وجود ترجمتين للمصطلح الأجنبي إلى ثلاثة أمور: أولها تعدد جذوره اللغوية اللاتينية، وتنوع دلالاتها، ومنها نقل الملكية، والاضطراب العقلي، والغربة بين البشر، وحدوث انفصال في علاقة ودية، والانتزاع والإزالة، وتغريب شيء ما؛ أي نقل ملكيته إلى شخص آخر[٦]. وثانيها تعدد استعمالاته في علوم الفلسفة والاجتماع والنفس وغيرها، مما أكسبه معاني جديدة. وثالثها ارتباطه بمصطلح الغربة في الألمانية (Entfremdung) ولاسيما عند هيغل، وهو يعبر عن السلب والنزع[٧]. وهذا يعني أن الاغتراب هو الترجمة الأشمل للمصطلح الأجنبي، وأن الاستلاب لا يستغرق كل الحالات التي يعبر عنها المصطلح الإنكليزي (Alienation- الاغتراب)، وإنما يعبر عن بعض حالات الاغتراب التي تتعرض فيها الذات للقسر الخارجي، والقمع، والإكراه، والنزع، والفرض، والتشييء القهري، مما يؤدي إلى الانفصال عن البنية الاجتماعية، أو الانقطاع عن الانتماء إلى الذات.

ويعنينا، هنا، أن نعرض لاستخدام واحد من استخدامات مصطلح الاغتراب لارتباطه بدراستنا، وهو نظرية العقد الاجتماعي التي ظهرت عند جروتيوس وهوبز ولوك وروسو. ومعناها عند جروتيوس أن بإمكان المرء نقل السلطة السيادية على ذاته إلى شخص آخر تماماً كما بوسعه (تغريب) أشياء

---

[١] - سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، ص ١١٣.

[٢] - مجدي وهبة وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ص ٣١.

[٣] - أحمد زكي بدوي، **معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية**، ص ١٥- ١٦.

[٤] - مجمع اللغة، **المعجم الفلسفي**، ص ١٦- ١٧.

[٥] - مراد وهبة، **المعجم الفلسفي**، ص ٧٥- ٧٦.

[٦] - ينظر: ريتشارد شاخت، **الاغتراب**، ٥٣- ٥٤.

[٧] - **المرجع نفسه**، ص٩٠.

يملكها؛ أي نقل ملكيتها إلى شخص آخر. ومعناها عند هوبز أن المرء لا يدخل في العقد الاجتماعي إلا إذا تخلى عن حقه في القيام بأي شيء يريده، وقام بنقل حقه الطبيعي في استخدام سلطته إلى صاحب السلطة. أما روسو فرأى أن على الفرد أن يسلم ذاته للمجتمع للدخول في العقد الاجتماعي، وغاية التسليم أسمى من الحرية الفردية، وهي النظام الاجتماعي[1].

التعريف بنص غيبة

نشر غيبة رسالة ابن فضلان بتحقيقه عام ١٩٩٤. وفيها قام بدمج نصين: أولهما رسالة ابن فضلان التي دون فيها رحلته السفارية إلى بلاد الترك والصقالبة التي كلفه بها المقتدر العباسي عام ٣٠٩ هـ، استجابة لطلب ملك الصقالبة الذي أسلم هو وشعبه. وكان ابن فضلان قد دوّنها بعد أداء مهمته الرسمية، ورفعها إلى الوزير حامد بن العباس. وقد حققها الدهان اعتماداً على مخطوط عثر عليه بمدينة مشهد. وأضاف إليها مقطعاً وصف فيه ابن فضلان بلاد الخزر، أورده ياقوت في معجم البلدان. واعتماداً على نص الدهان يكون مسار الرحلة هو الآتي: بغداد ← بلاد فارس ← بخارا ←

خوارزم← الجرجانية← الغزية ← البجناك← الباشغرد← الصقالبة← الروسية← الخزر.

وثانيهما رواية أمريكية كتبها كريكتون عام ١٩٧٤ مدعياً أنها ليست نصاً روائياً من نصوصه الخيالية، وإنما هي ترجمة أمريكية لرسالة ابن فضلان الكاملة التي جمعها أستاذ اسكندنافي في جامعة أبسالا من مجموعة مخطوطات عثر عليها في أوروبا. ودعم تلك المخطوطة المزعومة بمقدمة دفاعية عن الفايكنج، عرض فيها أطروحته الفكرية التي لم يتنبه عليها الباحثون. وخلاصتها الدفاع عن حضارة الفايكنج، وإعادة النظر في مفهوم البربرية الأوروبية التي وصف بها الفايكنج، والطعن بالأصول الشرقية للحضارة. وذكر في مقدمته أيضاً مخطوطات رسالة ابن فضلان التي اعتمد عليها دولوس. وأثقل نصه بحواش توثيقية لعب فيها دور المحقق ليزيد من قناعة المتلقي بأنه يتعامل مع مخطوطة تراثية. ثم أجرى تغييرات في نص الرسالة جعلت نصه مختلفاً عن نص الدهان، ومناقضاً له؛ إذ أضاف في بداية نصه مقطعين: الأول يذم فيه ابن فضلان الخليفة المقتدر، والثاني يعترف فيه بارتكابه الزنى مع زوج ابن قارن، مما دفع الخليفة إلى تكليفه بالرحلة عقوبة له. وحذف بعض المقاطع من الرسالة، أهمها الفصل الخاص بالصقالبة، وجعل الروس الذين التقى بهم ابن فضلان على شواطئ الفولغا قبيلة فايكنجية، وأكرهه على الارتحال إلى الدانمرك مع بعض الشماليين لإنقاذ أهلها من وحوش الضباب "الوندول".

[1] - **المرجع نفسه**، ص ٥٨ – ٥٩.

وهو ما غيّر مسار الرحلة، ليصبح الآتي: بغداد ← بلاد الفرس ← بلاد الترك ← الروس ← الرحلة إلى الدانمرك.

لم تكن ترجمة غيبة الترجمة الوحيدة لرواية أكلة الموتى. فقد قامت دار الهلال بترجمتها، ونشرها أول مرة عام ١٩٨٥، ثم أعادت نشرها عام ١٩٩٩. وتتميز هذه الترجمة التي قدمها تيسير كامل بأنها وفية وفاء تاماً للنص الأمريكي، ولذا كان اعتمادنا عليها، إلى جانب نص غيبة، مهماً جداً، لأنها ساعدتنا في تبيّن المواضع التي حذف منها غيبة، أو عدل في الترجمة، أو حرّفها.

صرح غيبة في المقدمة التي مهد بها لتلك الرسالة العجيبة بأنه قام بترجمة رواية "أكلة الموتى" لـ ميكائيل كريكتون (كما ترجم اسمه غيبة) لاقتناعه التام بأنها مخطوطة ابن فضلان، وبأن كريكتون لم يؤلف أي فصل منها، وأن عمله اقتصر على الجمع والترجمة والتعقيب والشرح والتقديم لها ليس غير. ورأى فيها عملاً جديراً بالثقة والتقدير لأنه أسهم في ترجمة رسالة ابن فضلان من لغات كثيرة إلى الإنكليزية وساعد على انتشارها انتشاراً واسعاً[1]. ونتيجة لقيام غيبة بدمج نصين بينهما قدر كبير من الاختلاف والتناقض، فقد كان عليه إيجاد حالة من التوافق بينهما. وهكذا حدد مسار الرحلة وفق رؤيا توافقية – بحسب رأيه– بين النصين، ليكون المسار هو الآتي: بغداد ← بلاد العجم والترك ← بلاد الصقالبة ← الروسية ← بلاد الشمال الاسكندنافية ← الخزر.

نقل غيبة المادة الواردة في الفصول الثلاثة الأولى عن النص العربي. أما الفصل الرابع فكان نصاً مضطرباً، حاول فيه التوفيق بين النصين (العربي، والإنكليزي)، والتمهيد للرحلة القسرية. في حين كانت المادة التي أوردها في الفصول الباقية، بدءاً بالخامس وانتهاءً بالسادس عشر ترجمة لرواية "أكلة الموتى". ليعود في الفصل السابع عشر إلى النقل عن النص العربي، وفيه ذكر وصف ابن فضلان لبلاد الخزر، لأنه –بحسب رأي غيبة– زارها بعد انتهائه من رحلته إلى الدانمرك.

ذات ابن فضلان من المركزية إلى الاستلاب

يظهر استلاب ذات ابن فضلان في نص غيبة ظهوراً صارخاً نتيجة قيامه بدمج النصين المتناقضين. ويتبيّن هذا من خلال رصدنا لتحول ذات ابن فضلان بين هذين النصين من ذات تعبر تعبيراً

---

[1] – ابن فضلان، **رسالة ابن فضلان**، صغيبة، ص ٧– ٨– ٩.

أميناً عن المركزية الدينية والسياسية لدولة الإسلام العباسية، إلى ذات شمالية تثبت تفوق حضارة الفايكنج وتفردها:

أ- مركزية الذات واستعلاؤها على الموضوع

تظهر مركزية ذات ابن فضلان في الفصول الثلاثة الأولى المنقولة عن النص العربي. وتكتسب ذات ابن فضلان صفة المركزية من خلال تمثيلها الرسمي السفاري لدولة العباسيين وخليفتها المقتدر. وتقدم لنا عتبة نص رسالة ابن فضلان المتمثلة بالأسطر الأولى التي تبين سبب السفارة إثباتاً لمركزية الدولة العباسية؛ ففي بداية الرسالة يذكر ابن فضلان أن ألمش بن يلطوار ملك الصقالبة، الذي أسلم هو وشعبه، أرسل كتاباً إلى خليفة المسلمين يطلب فيه أن يرسل إليه من يفقهه في الدين، وأن يرسل إليه أيضاً مالاً لبناء حصن يحمي بلاد الصقالبة من خطر عدو تاريخي لدولة الإسلام، وهو الخزر الذين تحولوا إلى اليهودية. وهذا إقرار بالمركزية السياسية والدينية للدولة العباسية، وبتبعية الصقالبة لها، ودخولهم في دار الإسلام ضد دار الحرب. وفي عتبة نص الرسالة أيضاً تتحدد سمات ممثل الخليفة ودولة الإسلام من خلال ذكره المهام التي كلف بها في السفارة، وهي: قراءة كتاب الخليفة على ملك الصقالبة، وتسليم ما أهدي إليه، والإشراف على الفقهاء والمعلمين. وهذه المهام تثبت معرفته التامة باللغة العربية، وإن كان من الموالي، ومكانته الرفيعة التي جعلته أهلاً للثقة والائتمان، وإحاطته بعلوم الشريعة التي مكنته من الإشراف على المعلمين والفقهاء. ويثبت تنوع أعضاء الوفد عدم معرفة ابن فضلان باللغات، واحتياجه الدائم إلى مترجم يكون صلة وصل بينه وبين القبائل التي مر بها[1]. ويقدم تكليف ابن فضلان بأن يكون ممثلاً للخليفة ولدولة المسلمين دليلاً على أن ابن فضلان- المنتمي إلى الموالي- قد دخل في العقد الاجتماعي لدولة العرب والمسلمين، وتجاوز ذلك ليغدو جزءاً فاعلاً في نسيجها السياسي وممثلاً لرأسها، فضلاً عن امتلاكه عنصري تحديد سمات الاختلاف والمغايرة الرئيسين، وهما الدين واللغة. وهكذا تحول المولى إلى ممثل شرعي للمركزية الدينية والسياسية والثقافية لدولة الإسلام العباسية.

انطلق الوفد من بغداد إلى فارس. وفي الجرجانية تجلت مركزية الدولة الإسلامية من خلال خشية أمير خوارزم على الوفد من قبائل الترك، ومحاولته إقناعه بعدم مواصلة الرحلة لأنها ضرب من التغرير بالنفس. لكن ابن فضلان ممثل الخليفة أصر على الارتحال واختراق عوالم الكفار[2].

[1] – ابن فضلان، **رسالة ابن فضلان**،غيبة، ص ٣٤- ٣٥.

[2] – **المصدر نفسه**، ص ٤١، ٤٤.

حوّل ابن فضلان قبائل الترك الكفار التي مر بها، وهي الأوغوز والبجناك والباشغرد إلى موضوع للمعاينة، فقدم لها وصفاً إثنوغرافياً استعلائياً اتكأ فيه على مرجعيته الدينية، وما يرتبط بها من منظومة القيم الأخلاقية والعادات والتقاليد أيضاً. و لم يكن وصفه لعقائدها تعبيراً عن ولعه بالغريب[1]، بقدر ما كان تعبيراً عن موقف استعلائي مشروع في ظل التفوق الديني والسياسي لدولة العباسيين، وعن إيمانه بعالمية رسالته الإسلامية، وعلوها على سائر العقائد الأخرى[2]. وهكذا وصف الأوغوز بقوله: (وهم مع ذلك كالحمير الضالة، لا يدينون لله بدين، ولا يرجعون إلى عقل، ولا يعبدون شيئاً، بل يسمون كبراءهم أرباباً)[3]. وفي إطار رصده سمات المغايرة السلبية وصف بعض عاداتها. وهو وصف قائم على مفاضلة ضمنية بين غريبها ومألوفه الذي لا ينفصل عن مرجعيته الدينية، فقال: (ولا يستنجون من غائط، ولا بول، ولا يغتسلون من جنابة... ولا يستتر نساؤهم من رجالهم، ولا من غيرهم)[4]. أما إنصافه للأوغوز بقوله إنهم لا يعرفون الزنى، وللغزية بقوله إن أمر اللواط عندهم عظيم وحكمه القتل، فليس تعبيراً عن اعترافه بمشروعية المغايرة، وحق الاختلاف. وليس أيضاً تعبيراً عن موضوعيته، بقدر ما كان تعبيراً عن رضاه عن الآخر وقبوله جزئياً، إذا ما وافقت بعض عاداته مرجعيته الدينية. ويثبت ذلك رفض ابن فضلان الاعتراف بحق المغايرة للآخر حتى في الشكل، وهو ما دفعه إلى وصف الآخر المغاير لمألوفه بأنه شبيه بالتيس، لأنه يحلق لحيته، ويترك أسبلته[5]. وفي بلاد الترك اختبر ابن فضلان فاعلية المغايرة العقدية في ظل البعد المكاني عن مركز دولة الإسلام؛ إذ إنها رفعت الآخر من مرتبة الموضوع الموصوف باستعلاء القوي المسيطر إلى ذات تمثل نداً للذات المسلمة، وتجردها من مركزيتها، وتشكل خطراً عليها، قد يتهدد حياتها. وهكذا اضطر هو وصحبه إلى الاغتسال سراً بين الأتراك الغزية بسبب قتلهم كل من يرونه يغتسل لاعتقادهم بأن من يغتسل بالماء ساحر يريد بهم شراً.

---

[1] – ذكر أومليل وصف المسلمين للعقائد المخالفة قائلاً: (أما حين يتعلق الأمر بعقائد بعيدة من بلد بعيد فقد يكون الدافع إلى نقل أخبارها هو الولع بالغرابة، آنذاك تتخذ مسافة من العقائد والعوائد المخالفة تجعل المتحدث عنها لا يروم من حديثه سوى الإمتاع). في شرعية الاختلاف، ص ٤٢.

[2] – ينظر: عزيز العظمة، **العرب والبرابرة المسلمون والحضارات الأخرى**، ص ٣٢- ٩١. (حول مشروعية الوصف الاستعلائي)

[3] – ابن فضلان، **رسالة ابن فضلان**،غيبة، ص ٤٧.

[4] – **المصدر نفسه**، ص ٤٧- ٤٨.

[5] – **المصدر نفسه**، ص ٥١.

واضطر أيضاً إلى تقديم الهدايا لمهادنة الأتراك، ودفعهم إلى احترام تقاليده الإسلامية كذبح الشاة على طريقة المسلمين[١]. ولكن قلق ابن فضلان من تلك الذات المغايرة عَقدياً، التي شكلت خطراً هدد حياته لم يثنه عن أداء مهمته الدينية المستندة إلى إيمانه القطعي بعالمية رسالة الإسلام، فذكر دعوته القائد التركي (أترك بن القطغان) للإيمان بالإسلام، قائلاً:(فلما كان في الليل دخلت أنا والترجمان إليه، وهو في قبته جالس، ومعنا كتاب نذير الحرمي إليه يأمره بالإسلام، ويحضه عليه)[٢]، مع أنه أمضى وأصحابه أسبوعاً مرعباً في بلاد ابن القطغان خوفاً من أن يقوم بقتلهم. وعند وصفه للبجناك أثبت غلبة العرف السائد على العقيدة الوافدة غير الراسخة عند التركي الذي أسلم، ومازال يجد القمل لذيذ الطعم جرياً على عادة قومه. أما المغايرة الدينية المطلقة عند الباشغرد الذين يعبدون الإحليل فقد دفعته إلى تعقيب مقتضب، يختزل موقفه قائلاً: (تعالى الله عما يقول الظالمون علواً كبيراً)[٣]. وفي بلاد الصقالبة وصل انفعال ذات ابن فضلان وإحساسها بمركزيتها إلى ذروته مع تفعيل دوره ممثلاً شرعياً للمركزية السياسية والدينية لدولة الإسلام العباسية؛ فملك الصقالبة سيّر الملوك الأربعة الخاضعين له وإخوته وأولاده للقاء الوفد، ثم استقبله بنفسه، وخر ساجداً شكراً لله على وصوله. وفي قصر الملك لعب ابن فضلان دور الممثل الفعلي للخليفة المقتدر، فراح يوجه الأوامر للملك بعدّه تابعاً له، فقال: (فأخرجت كتاب الخليفة، وقلت له: لا يجوز أن تجلس، والكتاب يقرأ. فقام على قدميه هو ومن حضر من وجوه أهل مملكته)، ثم قال: (وبدأت فقرأت صدر الكتاب، فلما بلغت منه "سلام عليك فإني أحمد إليك الله الذي لا إله إلا هو" قلت: رد على أمير المؤمنين السلام. فرد، وردوا جميعاً)، ثم أثبت خضوع ملك الصقالبة لوزير الخليفة العباسي، فقال: (ثم قرأت كتاب الوزير حامد بن العباس، وهو قائم، ثم أمرته بالجلوس فجلس)[٤]. وكي تكتمل تبعية دولة الصقالبة السياسية لدولة الإسلام العباسية أكمل ابن فضلان مراسيم الدخول في العهد، فقال: (وألبسناه السواد وعممناه)[٥]. وبعد أن اكتمل تمثيل ابن فضلان السياسي لدولته انتقل إلى تحقيق التمثيل الديني، فأمر المؤذن بإفراد الإقامة، فاستجاب. ثم علم بعض الصقالبة بعض الآيات القرآنية لتتلى في الصلاة، وقد كانوا يجهلونها. واكتملت مهمته التبشيرية

[١] - **المصدر نفسه**، ص ٤٨.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص ٥٣.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص ٥٦.

[٤] - ابن فضلان، **رسالة ابن فضلان**،غيبة، ص ٥٩-٦٠.

[٥] - **المصدر نفسه**، ص ٥٩.

بأن أسلم على يده رجل اسمه طالوت، فسمّاه محمداً. و لم تؤثر حادثة سرقة المال المقرر وصوله إلى ملك الصقالبة في موقفه من ابن فضلان، فقد استشعر صدقه واختلافه عن سائر أعضاء الوفد، وسماه أبا بكر الصديق[١].

ب- انهزام ذات ابن فضلان، وتحولها إلى موضوع

في بلاد الروسية فقدت ذات ابن فضلان إحساسها بالمركزية الذي تضخم في بلاد الصقالبة نتيجة تمثيلها الفعلي للمركزية الدينية والسياسية لدولة الإسلام العباسية. ولكنها لم تفقد استعلاءها المتكئ على إيمانها المفرط بسمو مرجعيتها الدينية، فقد بقيت قادرة على تحويل الآخر إلى مجرد موضوع للوصف، ورصد سمات المغايرة السلبية المؤسس على مفاضلة ضمنية تستلهم مثالها الإسلامي المتفوق، وتدفعها إلى إطلاق أحكام قيمية على الآخر، لا تتردد في أن تهبط به إلى الدرك الأسفل، فيغدو أشبه بالحيوان حين تطمئن إلى مغايرته السلبية المطلقة لمثالها الإسلامي، كقوله في وصف الروسية: (وهم أقذر خلق الله، لا يستنجون من غائط ولا بول، ولا يغتسلون من جنابة، ولا يغسلون أيديهم من الطعام، بل هم كالحمير الضالة)[٢]. ولكن تلك الذات المستعلية المطمئنة إلى بضاعتها القومية وسمو رسالتها جردت من مرتكزيها الرئيسين (القوة السياسية، وعالمية الرسالة الدينية) حين بدأ غيبة النقل عن نص (كريكتون)؛ فإن لقاءً واحداً، ظاهره احتفالي، وجوهره صدامي، اختلقه كريكتون بين تلك الذات المستعلية التي أغاظته وبين رجال الشمال كان كافياً لتحقيق انهزامها الفعلي الأولي. فقد بدأ ابن فضلان وصفه للوليمة التي أعدها الشماليون احتفالاً به وبرجال الوفد -الذين غابوا تماماً عن ساحة الوصف- بتقديم صورة لصخب الشماليين، حيث السكر والشتائم، ورجال متوحشون يتقاتلون، ودماء تتطاير، ونساء شبقات، وجنس علني. وفي هذه الصورة كان وفياً لذاته المستعلية، فأدار وجهه استنكاراً لما رأى، واستغفر الله. لكن رجلاً من أولئك الشماليين الغارقين في ممارسة صخبهم الحياتي رأى نظرة الاحتقار في عين ابن فضلان، فقال له:(إنكم يا معشر العرب مثل عجائز النساء، توجفون وترتجفون أمام منظر الحياة)[٣].

كان ابن فضلان -بمعاينته الدقيقة- يحوّل الذوات الأخرى إلى موضوعات يطلق عليها أحكاماً قيمية، ولكن نظرة الشمالي قلبت الأمور رأساً على عقب، فكانت المرة الأولى التي يتمرد فيها الموضوع

---

[١] - **المصدر نفسه**، ص٦٢- ٦٣-٦٩- ٧٠.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص ٧٦.

[٣] - ابن فضلان، **رسالة ابن فضلان**،غيبة، ص ٧٨.

الموصوف، ويتحول إلى ذات تعاين، وتطلق أحكاماً[١]. والمرة الأولى التي يتحول فيها ابن فضلان إلى موضوع يُعايَن، وتطلق عليه أحكام قطعية. والمرة الأولى التي يجرد فيها من قوته تجريداً تاماً جعله يدرك انهزامه سريعاً، فتقهقر (بإرادة كريكتونية) إلى حيث ضعفه، ورد قائلاً: (إنني ضيف بينكم، وأرجو أن يهديني الله سواء السبيل)[٢]، لكن قوله المتخاذل سبب مزيداً من الضحك. و لم يكتف كريكتون بتحقيق انهزام ابن فضلان السريع على مستوى القوة أمام رجال الشمال معلناً ضعفه أمام جبروتهم، وإنما أتبعه بإعلان انهزامه دينياً؛ فممثل الخلافة العباسية الذي أمر منذ قليل ملكاً فأطاعه، أمره بطل شمالي مخمور اسمه (بوليويف) أن يغني وسط صخب الشماليين المخمورين، فما كان منه إلا أن تلا آيات قرآنية معلناً خوفه منه، قائلاً: (وكيلا أغيظه برفضي تلوت عليهم بعضاً من آيات القرآن الكريم)، لكن الشماليين أسرفوا في الضحك، فوصف ابن فضلان ألمه قائلاً: (بعدئذ سألت الله غفرانه على هذه المعاملة لكلماته المقدسة، وعلى الترجمة... لأن الترجمان في الحقيقة كان سكراناً)[٣]. وهكذا حقق كريكتون انهزام ابن فضلان مرة ثانية لفقده الركيزة الثانية التي كان يستمد منها قوته واستعلاءه، وهي الدين. وجعل انهزامه ذاتياً مضاعفاً حين جعله يختار بنفسه آيات قرآنية يتلوها في جو مليء بالصخب والعربدة والسكر والجنس، محاولاً من خلال ذلك تقديم دليل على غباء ابن فضلان وسوء اختياره واستعلائه الغبي الذي جعله يتوهم أن تلاوة آيات قليلة من القرآن يمكن أن تخلف أثراً سحرياً يهدي القوم الضالين. فقوبل اختياره باستخفاف وسخرية جعلاه يدرك أنه أصبح مجرداً من مرتكزات قوته.

هكذا تم ترويض ابن فضلان في اللقاء الأول فأصبح مسلوب الإرادة، يأمره الشماليون بالبقاء بينهم حتى تتم مراسيم جنازة الزعيم ويغليف فيطيع. ويبقى بينهم ممزقاً بين خوف من البقاء بين متوحشين يرونه ساحراً جلب الشؤم، وكان السبب في موت زعيمهم، وخوف من الهرب لأنهم إذا أمسكوا به قتلوه. وفي عمق خوفه حاول اللجوء إلى وسائله القديمة التي كان يستخدمها ليأمن شر الند المغاير له عَقدياً، كتقديم الهدايا، لكنه أدرك عقمها، لأنه باختصار كان في نظر الشماليين أصغر شأناً من أن يعد نداً. فحتى الهدايا لا يسمح له بتقديمها إلا بأمر الزعيم[٤].

[١] – ينظر: فؤاد كامل، **الغير في فلسفة سارتر**، ص ٣٤ حتى ٤٥ (أهمية النظرة في فلسفة سارتر، وقدرتها على تحويل الذات إلى موضوع).

[٢] – ابن فضلان، **رسالة ابن فضلان**،غيبة، ص ٧٨.

[٣] – **المصدر نفسه**، ص ٧٨– ٧٩.

[٤] – ابن فضلان، **رسالة ابن فضلان**،غيبة، ص ٨٢–٨٧– ٨٨.

بقي ابن فضلان منتظراً أن يقرر الشماليون مصيره ومساره. وقد حُددا حين جاء ابن الملك روثغار ملك الشمال مستنجداً بـــ (بوليويف) لينقذ قومه من وحوش الضباب؛ فقد بينت ملك الموت أن على (بوليويف) اصطحاب أحد عشر محارباً شمالياً إضافة إلى رجل غريب، هو ابن فضلان. و لم يجد نفعاً رفضه واعتراضه، متذرعاً بأن عليه أن ينفذ المهمة التي كلفه بها خليفته، فقد أمره (بوليويف) بتجهيز نفسه قائلاً: (جهز نفسك أفضل تجهيز يتراءى لك، ولسوف ترحل عند بزوغ ضوء الفجر)[١]. وهكذا حقق كريكتون انهزاماً ثالثاً مدمراً به ذات ابن فضلان، محولاً إياها إلى مجرد موضوع يعاد تشكيله بغية إنتاج ذات جديدة، تحظى برضا الشماليين ورضاه. ولاسيما بعد أن حذف عمداً الفصل الخاص بزيارة ابن فضلان بلاد الصقالبة، وأدائه مهمته الرسمية، لأنه كان الفصل الدال على مركزية الدولة الإسلامية دينياً وسياسياً وحضورها الفاعل في أقاصي الشمال. ليصبح ابن فضلان بعد أن جرد من إنجازه الرسمي ومن ولائه مجرد مبعوث ضعيف يستجدي زعيماً شمالياً لا يعترف بدولته كلها.

ج- رحلة الاستلاب والاستسلام

كان على ابن فضلان الذي هزمت ذاته أن يرحل خاضعاً لرجال الشمال رحلة طويلة من شواطئ نهر الفولغا إلى الشواطئ الاسكندنافية. ولأن انهزام ذاته الممثلة لدولة الإسلام لا يكفي وحده لجعله ذاتاً صالحة لخوض تجربة بطولية على الطريقة الشمالية في البلاد الاسكندنافية فقد كان ينبغي أن تكون رحلته بين المكانين الرئيسين رحلة استسلام واستلاب حقيقي لذاته، بحيث ينزع من ذاته في أثناء الرحلة كل ما كان يربطه بها، فيصبح في نهايتها منقطعاً عن الانتماء إلى ذاته التي كانت فيما مضى ممثلة للمركزية الإسلامية العربية. وهكذا نزعت منه لغته أولاً –وهي عماد رئيس لهويته الثقافية– تحت ضغط احتياجه في رحلته القهرية إلى التواصل مع الشماليين[٢]. وقد أوجد له كريكتون وسيطاً لغوياً هو اللغة اللاتينية التي جعله متقناً لها، وأوجد له من يتقنها بين الشماليين، وهو هرجر. أما الشماليون فلم يكن عليهم – بعدّهم الأقوى– الاستغناء عن لغتهم في سبيل التواصل معه، لأنه في منظورهم لم يكن أكثر من إضافة تتحقق بها مهمتهم البطولية. ثم نزع منه شيئاً فشيئاً التزامه العبادات والعادات الإسلامية، فتوقف عن ذكر الله عند تناول الطعام، لأن الشماليين سخروا من عادته[٣]. أما فضيلة القراءة

---

[١] – **المصدر نفسه**، ص ٩٣.

[٢] – ابن فضلان، **رسالة ابن فضلان**،غيبة، ص ٩٥-٩٦. (تحدث محمد نور الدين أفاية في كتابه "الغرب المتخيل" عن أهمية اللغة وارتباطها بالهوية، قائلاً: (يذكرنا هذا التحديد بقولة هايدغر البليغة التي يؤكد فيها أن اللغة هي مسكن الكائن) ١٠-١١.

[٣] – ابن فضلان، **رسالة ابن فضلان**،غيبة، ص ١٠٠- ١٠١.

والكتابة فقد اختزلت بعبارة واحدة خطها ابن فضلان على الرمل ثم محاها. ولئن كانت تلك المقدرة فضيلة اعترف بها الشماليون، فإنها في واقع الأمر لم تكن ذات قيمة في حياتهم المفعمة بالتجارب البطولية فقط[١]. وهكذا نسيت كما نسيت اللغة والعبادات. وبدأ ابن فضلان- الممانع في بداية الرحلة، والمعبر عن انفصاله عن الشماليين بقوله: أبحرت سفينة الشماليين- يستسلم استسلاماً تدريجياً لمصيره الجديد، فازداد تواصله مع هرجر، وصار يأكل اللحم النيئ كالشماليين[٢]. وصار يصف انتقال المحاربين مستخدماً ضمير (نا) الجماعة. نحو قوله (وصلنا- تركنا قاربنا في مسبورغ- ثم ذهبنا- انحدرنا- سافرنا- كنا نسافر- وكان نمط رحلتنا)[٣]، معبراً من خلال استخدامه لهذا الضمير عن تحوله الطبيعي إلى عنصر من عناصر جماعة الـــ (هم)، وتحوّلها إلى جماعة الـــ (نحن). وشيئاً فشيئاً بدأت ذات ابن فضلان تتحول إلى ذات صامتة لا تجادل ولا تحاكم. وإذا تكلمت، فلطرح أسئلة معظمها غير ذي قيمة. أما رأيه بأن الشماليين يؤمنون بالخرافات فقد تغير هو الآخر. وإذن، فقد كان من الطبيعي أن نراه، وقد شارف على الوصول إلى شواطئ الدانمرك يرى بعينيه وحوش البحر، وقد أنكر وجودها قبلاً، واستغرب تضرع الشماليين لإلههم (أودين) لينجيهم منها. ويبدو أن عيني ابن فضلان قد نزعتا أيضاً من جملة ما نزع، فصار يرى بعينين شماليتين، وصرنا نسمعه في كل موضع شمالي يقول (رأيت بأم عيني- رأيت بعيني الاثنتين)[٤]. استسلم ابن فضلان، واستلب منه كل ما يربطه بذاته. وبقي أمر واحد فقط عالقاً نقطة اختلاف رئيسة بينه وبين الشماليين، وهو إيمانه بوحدانية الإله؛ إذ قال: (قال لي هرجر: أي رب تحمد؟ أجبت أنني أحمد رباً واحداً اسمه الله. فقال هرجر: لا يمكن أن يكفي رب واحد)[٥].

د- انقطاع الانتماء إلى الذات العربية الإسلامية، ومراحل تكون الذات الفضلانية الشمالية

كان وصول ابن فضلان إلى الشواطئ الدانمركية نقطة تحول رئيسة -وفق المشيئة الكريكتونية- تؤذن بإثبات انقطاع انتمائه إلى الذات العربية الإسلامية، وبداية تشكل ذاته الشمالية. وفي تلك البلاد قدم الإثبات تلو الإثبات على انقطاع انتمائه إلى ذاته العربية الإسلامية؛ فعلى شاطئ الدانمرك أعلن أنه توقف تماماً عن أداء الصلاة خوفاً على نفسه من الشماليين، وحين طُـــلب منه في قصر هوروت أن

[١] - **المصدر نفسه**، ص ١٠١-١٠٢.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص ١٠٠.

[٣] - **المصدر نفسه**، ص ٩٨-٩٩.

[٤] - **المصدر نفسه**، ص ١١٧- ١٢٣- ١٧٦.

[٥] - ابن فضلان، **رسالة ابن فضلان**،غيبة، ص ١٠١.

يغني، وأُمر بألا يتكلم عن ربه الواحد لأن ذاك كلام فارغ لا يهتم به أحد لم ينفعل لأنهم أهانوا إلهه، مثبتاً بذلك انقطاع انتمائه إلى ذاته الإسلامية. ثم روى على مسامعهم قصة عربية تراثية هي قصة شباشب أبي القاسم، فكان حضورها هزيلاً باهتاً في موقف اختبرت فيه البطولة، وكأنه لم يسمع بأية بطولات عربية أو إسلامية قطـــ، و لم يجد في ذاكرته ما يوافق الحال من أخبار قومه، مثبتاً أيضاً انقطاع انتمائه إلى ثقافة ذاته السابقة[١]. ومع انقطاع انتمائه إلى ذاته القديمة بدأت ذاته الشمالية تتشكل تدريجياً؛ إذ كان دخوله في هذا العالم الجديد أشبه بولادة جديدة، فكل شيء فيه غريب ومخالف لمألوفه. وكان عليه في البدء أن يعرف الشماليين، وأن يفهم انفعالاتهم المغايرة لانفعالاته. فهم هادئون متماسكون أمام مشاهد القتل، وهو منفعل خائف يندفع دائماً إلى الخارج ليتقيأ ويغشى عليه. وهو أيضاً مستغرب من تحصيناتهم العسكرية العجيبة، وإن شارك فيها. لكنه بدأ يفهمهم تدريجياً بعد أن شاركهم تفصيلات حياتهم ومعاركهم، واستعذب منذ البدء، وقبل أن يشارك في أية معركة، أن يوصف بالشجاعة من قبل النبيل الشمالي، ثم راح في كل موقف يتمثل بالأمثال الشمالية التي حفظها من رفاقه، وذاك طبيعي فذاكرته أفرغت تماماً من كل مخزون ثقافته السابقة. و لم يكن يستعرض تلك الأمثال في العلن أمام الشماليين ليثبت تأثره بهم وحسب، وإنما كان يذكرها بينه وبين نفسه، لأنها ببساطة أصبحت جزءاً من ثقافته الجديدة[٢]. أما شراب الميد الذي كان كريهاً، فقد صار شرابه اليومي، يشربه كالشماليين لأنه جزء من طقوس البطولة، ويحمد الله لأنه ليس خمراً مسكراً [٣]!. الجنس الذي كانت ذاته القديمة تلعنه في كل موضع تراه فيه مبتذلاً صار ضرباً من ضروب الاستعراض الكلامي والفعلي، كوصفه توقفه لنيل رغبته من جارية، قائلاً: (لم أتوقف إلا مرة واحدة لنيل رغبتي من جارية على طريقة رجال أهل الشمال، إذ كنت أنشط ما يكون بفعل الإثارة التي سببتها معركة الليل وأعمال النهار التحضيرية)[٤]. ومثله استعراضه الجنسي الصريح لعلاقته الجسدية بالشماليات الذي يثبت قطعاً أننا أمام ذات شمالية جديدة:(اكتشفت بأنهن كن مذهولات بي شخصياً بفضل جراحتي غير المعروفة عند الشماليين، لكونهم من الوثنيين غير المطهرين، ويبدون عند اللقاء صاحبات ونشيطات، وبرائحة تزكم الأنف إلى حد أكرهني على إيقاف تنفسي لأمد، وكذلك أسلمن أنفسهن لعادة الرفع واللي والخمش

---

١ - **المصدر نفسه**، ص ١٢٩.

٢ - **المصدر نفسه**، صص ١٢٢-١٢٣-١٢٤-١٣٣- ١٣٤ – ١٣٨.

٣ - **المصدر نفسه**، صص ١٣٧-١٥٩-١٦١-١٦٧-١٧٠-١٧٨.

٤ - **المصدر نفسه**، ص ١٤٧.

والعض، مما يعرض الرجل إلى السقوط من فرسه حسبما يقول رجال الشمال)[١]. وهو حريص جداً على استرضائهن، ولذا فإنه لم يغضب من تقليدهن النساء المتحجبات، لأنه لا صلة تربطه بما سخرن منه، وإنما آلمته سخريتهن لأنه كان يبذل قصارى جهده كيلا يتصرف تصرفاً يناقض تصرفات رجال الشمال[٢]. وبمرور الوقت تعلم الكلام الشمالي. وآمن ببعض أساطير أهل الشمال، كأسطورة نساء الغابات. وعلل إيمانه هذا بقوله: (ومع ذلك فقد اكتشفت أنه إذا كان من يحيطون بك يعتقدون بشيء خاص فإنه سرعان ما يغريك أن تشارك في ذلك الاعتقاد. وهكذا كان الأمر معي)[٣].

وكي يكتمل بناء الذات الفضلانية الشمالية كان ينبغي أن تغرس فيها العقيدة البطولية الشمالية إيماناً وفعلاً، فهي غاية الرحلة وجوهرها. وهكذا تم إقحامه في التجربة البطولية بعد أن وطئت قدمه أرض الدانمرك بوقت قصير. وفي اللقاء الأول مع وحوش الضباب (الوندول) أعطي سيفاً قصيراً يتناسب مع كونه ليس محارباً. وفي المعركة الأولى لم يقاتل، بل قذف به وحش الوندول إلى الأعلى، فخر مغشياً عليه. لكن رجال الشمال عاملوه كواحد من فريق الجنود البواسل، وشحنوه بجرعة بطولية جعلته وقحاً في ثقته بنفسه. واعتز أيما اعتزاز بعلامات مخلب الوندول على وجهه لأنها تثبت وجوده في ساحة المعركة، لكن تلك الثقة الوقحة سرعان ما غادرته إذ انتابه القلق قبل هجوم التنين الكورغون، فلم يحتفل كما فعل المحاربون، بل صمت وراح يعمل إلى جانب النساء والرجال المسنين، فذاك مكانه المناسب لأنه لم يصبح محارباً بعد. وكي يكون محارباً شمالياً كان عليه أن يتحرر من النوم والتعب والخوف والعجز، وأن يتقن فنون القتال[٤]. وعند مجيء التنين الكورغون وصف مشاركته التي رآها، في نظره، عظيمة. فقد وقف ثابتاً، وأطلق الرمح عالياً فاخترق جسد رجل من الوندول، ثم رمى رمحاً أنقذ به هرجر من أحد رجال الوندول. وفي غمرة إحساسه بنشوة تحوله إلى محارب صرنا نسمعه يصف شعوره بأنه كالشماليين؛ فبعد انتصارهم على التنين الكورغون أحس بسعادة غامرة لأن قصر هوروت لم يحترق، وقال: (وقد كنت مسروراً بذلك كما لو كنت شخصياً من أهل الشمال)[٥]. ثم نام مخموراً كالشماليين. وأفاق فرأى الجثث منتشرة حوله، فلم يتقيأ، ولم يغش عليه، بل أصبح مثلهم يمر بين

---

١ – **المصدر نفسه**، ص ١٥١.

٢ – **المصدر نفسه**، ص ١٥١.

٣ – **المصدر نفسه**، ص ١٤٨.

٤ – **المصدر نفسه**، صص ١٣٧ – ١٤٦ – ١٥٢ – ١٥٩–١٦٠–١٦١.

٥ – **المصدر نفسه**، ص ١٦٧.

الجثث ناظراً إليها كيلا يدوسها. وحين قامت جارية بتعقيم جروحه تأوه، وأحس بالخجل لأنه مازال يشبه العرب، كما مازحه أحد الشماليين ضاحكاً: (وعندها ضحك ريثيل، وقال للجارية: لا يزال هو عربياً، وقد شعرت في تلك اللحظة بالخجل)[١]. إن خجل ابن فضلان من وجود بقايا أحاسيس عربية يعبر فقط عن انقطاع انتمائه إلى ذاته القديمة، ورضاه عن ذاته الشمالية البطولية التي هي في طور التشكل، وإنما يعبر عن أنه صار ينظر إلى العرب كما ينظر إليهم الشماليون تماماً. وعندها وصف إصراره على ضبط انفعاله، والتظاهر بالمرح كالشماليين، فقال: (كانت الجارية الساهرة على الاعتناء بي قد جعلت جروحي تحرقني بشكل مذهل إلى أقصى حد، ومع ذلك فقد كنت مصمماً على الاحتفاظ بمظهر المرح الشديد الذي يظهر به الرجل الشمالي)[٢]. لكن بطولة ابن فضلان الناشئة كان ينقصها الكثير لتكتمل وتصبح بطولة شمالية؛ إذ إن حماسه لخوض معركة جديدة لم يكن يتعدى حدود الكلام. فحين بدأت الرحلة إلى أرض الوندول لبدء معركة جديدة شعر بالتعب، وخاف حتى أصبح وجهه أبيض كرجل شمالي. وحين رأى بقايا دماغ بشري في كوخ الوندول أصيب بالغثيان، وتقيأ. أما الشماليون فلم يتعبوا، ولم يخافوا، ولم يتقيؤوا[٣]. وحين عادوا من أرض الوندول احتفلوا، وصخبوا، فشاركهم صخبهم- وكان قبل لا يفعل، ويعجب من صخبهم الذي يأتي وهم في عمق الخطر[٤]- ثم أعلن مرة ثانية إحساسه بأنه واحد منهم، فقال: (أحسست كأنني واحد منهم، بل بالفعل شعرت في تلك الليلة كما لو كنت مولوداً بين أهل الشمال)[٥]. وللمرة الأولى حدث حوار بين ابن فضلان والزعيم بوليويف وقد كان قبل يأمره بالإشارة، أو بكلمات قليلة، ويصمت، لأنه كان مجرد رجل عربي ضعيف. أما الآن فقد أصبح جديراً بهذا التواصل لأنه صار يتكلم اللغة الشمالية، ويعيش كالشماليين، ويشرب مثلهم، ويقاتل على طريقتهم. وحين انتهى الحوار قدم ابن فضلان دليلاً جديداً على أن ذاته الشمالية قد أوشكت على الاكتمال؛ فالجنس العلني -الذي كان حراماً دعاه حين التقى رجال الشمال أول مرة إلى استغفار ربه- أصبح أمراً طبيعياً لأن ابن فضلان لم يعد ابن فضلاننا، فقال: (بعد هذا الكلام انصرف عني، وكرس انتباهه إلى إحدى الجواري التي تمتع بها على بعد أقل من اثني

١ - **المصدر نفسه**، ص ١٧٠.

٢ - **المصدر نفسه**، ص ١٧٠.

٣ - **المصدر نفسه**، صص ١٧٠ - ١٧٣- ١٧٧- ١٧٨- ١٧٩-١٨١.

٤ - **المصدر نفسه**، صص ٨٧ - ١٠٠- ١٠٥.

٥ - **المصدر نفسه**، ص ١٨٩.

عشرة خطوة من مكان جلوسي. ومضيت في سبيلي، وأنا أسمع آهات هذه الامرأة وضحكها، ثم خلدت أخيراً إلى النوم)[١].

كل ما كان ينقص ابن فضلان كي يصبح محارباً شمالياً و(ذاتاً شمالية) كان عليه أن يتغلب عليه في المرحلة الأخيرة من مراحل التحول إلى بطل شمالي، وقد تمثلت في رحلة المحاربين إلى كهوف الرعد حيث يتعبد الوندول أمهم. وقد بدأها بإقرار انتمائه إلى المحاربين، ولكنه عندما عرف أن عليه أن يتزلق على الحبال من أعلى الجرف الشاهق إلى أسفله، حيث الصخور والأمواج العنيفة صرخ قائلاً: (قلت له: إنني لا أريد أن أكون بطلاً. ضحك لقولي هذا، وقال: إنني أقول مثل هذا الرأي لمجرد أنني عربي)[٢]. لكن استفزازه بوصفه بالعربي لم يعد يجدي نفعاً، لأنه لم يعد يشعر بهذا الانتماء، وقد قدم دليلاً على نفي انتمائه إلى العرب المسلمين حين صرح بأنه كان مستعداً في تلك اللحظة للقيام بكل الفواحش التي لا يقوم بها عربي مسلم، فقال: (كنت على استعداد أن أضاجع امرأة في الحيض. بل كنت على استعداد لأن أشرب من كأس ذهبية، أو آكل من روث خنزير، وأن أقتلع عيني حق، وأن أموت، أو أن أفعل كل هذه الأشياء مجتمعة على أن أنحدر من على ذلك الجرف الملعون)[٣]. وأتبع ذلك بإعلانه أنه ليس رجلاً من الشماليين، فقال: (قلت لهرجر أنت وبوليويف، وجميع رفاقكم يمكن أن تكونوا أبطالاً بما يناسب مزاجكم، وإنما ليس لي نصيب في هذا الأمر، ولا أعتبر نفسي واحداً منكم)[٤]. ولكن كان على ابن فضلان أن يتحول إلى بطل شاء أم أبى لأن بوليويف أمر بأن يفعل ما يفعلونه. و لم يكن أمامه إلا أن يخضع الآن أيضاً، ولاسيما أن بوليويف مقتنع بقدرته على الانزلاق، وقد خلقت قناعته تلك قناعة مماثلة لها في نفس ابن فضلان، فقال:(إن بوليويف قال بطريقته الخاصة أنه يمكنني أن أتسلق الحبال، وأنا وقد تأثرت بحديثه، وأصبحت أؤمن بما كان يعتقد مما أبهج قلبي قليلاً)[٥].

دفع ابن فضلان ليهبط بعد بوليويف تمييزاً له. وعند ذلك فقط كان على كريكتون أن يعيده مجدداً إلى جوهر ديانته العميقة وارتباطه بإلهه الذي لازمه سنوات طويلة قبل أن يرتحل إلى الشمال. فمن غير المنطقي أن يغيب عنه غياباً تاماً، لأن تفريغه من معتقده كان يحتاج إلى تجربة تفوق تجربة

[١] - **المصدر نفسه**، ص ١٩١.

[٢] - **المصدر نفسه**، ص ١٩٤.

[٣] - المقطع مأخوذ من ترجمة تيسير كامل لـ (أكلة الموتى) ص١٢٩، لأن غيبة حذف المقطع.

[٤] - ابن فضلان، **رسالة ابن فضلان**،غيبة، ص ١٩٥.

[٥] - **المصدر نفسه**، ص ١٩٥.

رحلته المؤقتة إلى الشمال. وفي لحظة الخوف ذكر ابن فضلان إلهه ذكراً واهياً سرعان ما تلاشى، فقال: (لقد نويت أن أقوم بكثير من الصلوات لله..... عندما اختفى منظر أصدقائي الشماليين في الأعلى عني نسيت كل ما انتويته، وتمتمت الحمد لله مرات ومرات)[١]. وبعد الهبوط دفعه أحد الشماليين إلى الماء، فاستسلم، وسبح معانداً الأمواج العظيمة الباردة، وقد أحس في تلك اللحظة بأنه يكره الشماليين لأنهم يتسمون بانتظار المغامرة اللاحقة. كرههم لأنه لم يصبح شمالياً يبتسم للأخطار بعد. لكنه حين نجح، أدرك أنه صار شمالياً، حتى إنه لم يفكر بحمد الله، فقال: (ثم انطلقت الموجة إلى الأمام قاذفة بي نحو لجة البحر، ورأسي في المقدمة، أتخبط هنا وهناك حتى وجدت نفسي بصورة مفاجئة واقفاً وأتنفس الهواء. حقاً حدث هذا بسرعة شديدة إلى درجة كنت مندهشاً معها كيف أنني لم أفكر أو أشعر بالفرح، وهو الشعور المناسب في تلك اللحظة، كما لم أفكر في حمد الله على منحي نعمة البقاء حياً)[٢]. وهكذا تحرر عند وصوله إلى كهوف الرعد من كل المشاعر الساذجة، من قلق، وخوف، وألم، وغثيان، وحزن، وتعب. وأصبح كالشماليين لا يحتاج إلى إلهه في أمور تقدر عليها البطولة.

حين اكتملت تجربة ابن فضلان البطولية، وأحس في كهوف الرعد بأنه لم يعد بحاجة إلى حمد إلهه على النجاة، تحققت ذاته الشمالية. وأعلن من جديد انتماءه إلى الشماليين وتفوقه عليهم، فقد جهدوا لإخفاء خوفهم من أم الوندول، أما هو فلم يخف. وحين أهين زعيمه الشمالي اندفع إلى ساحة القتال، واستل سيفه كي يثأر لكرامة زعيمه[٣]. وحين جرت طقوس الجنازة الوثنية للبطل بوليويف جامع الجارية التي رغبت في الموت معه، كما جامعها أصدقاء بوليويف جميعاً. ثم قام بخنقها مع هرجر، دون أن يتقيأ، وهو ما جعله يشعر بالفخر، قائلاً: (لكني لم أشعر بأي اشمئزاز من أفعال ذلك اليوم، و لم أصب بدوار أو ثمل. لهذا كنت في سري فخوراً)[٤].

ابن فضلان من الاستلاب إلى الاغتراب

بعد عرضنا لتحولات ذات ابن فضلان في رحلته القسرية إلى بلاد الشمال. يمكننا القول إن تحوله إلى ذات شمالية- على وفق إرادة كريكتون- مر بمرحلتين رئيستين: الأولى مرحلة استلابية، بدأت بقهر ذاته وإكراهها على الارتحال شمالاً، وما خلفه هذا الواقع القهري من ضغوط خارجية تمثلت

---

[١] - **المصدر نفسه**، ص ١٩٨.

[٢] - **المصدر نفسه، ص ٢٠١.**

[٣] - **المصدر نفسه**، ص ٢٠٧- ٢٠٨.

[٤] - **المصدر نفسه، ص ٢١٠.**

بسخرية رجال الشمال منه، وداخلية تمثلت بإحساسه بالحاجة إلى التواصل دفعته إلى التجرد من كل ما يحقق انتماءه إلى ذاته من لغة وثقافة وعبادات. والثانية اغترابية اختيارية، بمعنى (تغريب الذات: أي نقل ملكيتها بغية الدخول في العقد الاجتماعي). وقد بدأت في اللحظة التي وطئت بها قدما ابن فضلان أرض الدانمرك، وبدأ يسعى جاهداً إلى فهم الشماليين، والتحول إلى عاداتهم، والتأثر بثقافتهم، واعتناق عقيدتهم البطولية، والمشاركة الفعلية في طقوسهم الوثنية، ناظراً في أثناء ذلك كله بعين الخجل إلى ذاته السابقة، مثبتاً انقطاعه الاختياري عنها، وفخره باتساع المسافة التي تفصله عنها، وتثبت انتماءه إلى الذات الشمالية الجديدة. وهكذا تمت طقوس معمودية الذات الشمالية الفضلانية عبر أمرين رئيسين هما: اختبار تجربة البطولة على الطريقة الشمالية، والدخول في العقد الاجتماعي المترافق بإحساسه المتعاظم بالرضا والفخر بتحوله إلى شمالي.

غرّب ابن فضلان المتخيل ذاته، لا بإرادته هو، وإنما بإرادة الروائي الذي أبدعه ليحقق من خلال تغريبه لذاته، ونقل ملكيتها إلى المجتمع الشمالي، وانقطاعه الفخور عن الانتماء إلى الذات الإسلامية صدق أطروحة كريكتون. وبعد أن تمت مهمته المتمثلة في إثبات صحة فرضية كريكتون، وفي كتابة تقرير يثبت بطولة رجال الشمال، وانتصار حضارتهم على حضارة الشرق، كما أعلن هو نفسه حين طلب من الجارية التي قررت الموت مع بوليويف، أن تخبر سيدها بأنه عاش ليكتب كما وعده[١]، صار لزاماً عليه أن يرجع إلى شرقه، وكانت بداية رحلة الرجوع بالعودة إلى جوهر الاختلاف الرئيس بينه وبين الشماليين، وهو إيمان ابن فضلان بإله واحد. بدأت رحلة العودة، ولكن العودة بعد هذا التحول الرهيب غدت، بالقطع، مستحيلة؛ فاجتياز ابن فضلان (الواقعي) الممثل للخليفة المقتدر العتبة الفاصلة بين فضائه المألوف (بغداد وبلاد فارس)، والفضاء الغريب (بلاد الترك) حرضه على الوصف. واجتياز ابن فضلان (المتخيل) العتبة الفاصلة بين عالمين: أحدهما ينتمي إلى رحلته الواقعية (شواطئ الفولغا)، وآخرهما ينتمي إلى رحلته المتخيلة (شواطئ الدانمرك) حرضه أيضاً على الوصف. لكن استحالة رجعته إلى الشرق أدت إلى توقف السرد؛ فبفقدان (الحركة ينتهي السرد، ولا يبقى إلا وضع نقطة الختام)[٢]. ولأن كريكتون يعلم جيداً أنه عاجز تماماً عن إعادة ابن فضلان إلى المكان الذي سحبه منه مكرهاً، فقد أوقف السرد عندما وصف تحرك سفينته والتفاته جانباً، معلناً أنه رأى شيئاً جديداً يؤذن ببدء

---

[١] – **المصدر نفسه**، ص ٢١٠.

[٢] – عبد الفتاح كيلطو، **الأدب والغرابة**، ص ١١٠.

مغامرة جديدة يجهلها كريكتون. وأوحى للمتلقي أن المخطوط بُتر، وأن الغربيين يجهلون تتمته بسبب العلاقات المرضية مع الشرق التي جعلت معرفة مخطوطات الشرقيين أمراً متعذراً على الغربيين[١].

الخاتمة

بعد وقوفنا على نص غيبة يمكننا أن نكشف النتائج التي توصلنا إليها في نتيجتين رئيستين: أولاهما: أن كريكتون-الذي اعتمد غيبة على نصه- بنى نصه على أطروحة خلاصتها التشكيك في الأصول الشرقية للحضارة، وإثبات وجود حضارة الفايكنج وتفردها من خلال إكراه ابن فضلان على الارتحال شمالاً ليخلق حالة احتكاك قسري متخيل بين حضارتين متناقضتين، هما: الحضارة العربية الإسلامية، والحضارة الفيكنجية الوثنية. وينتصر للحضارة الفيكنجية بعدّها تمثل حضارة الجوهر والشرف، على الحضارة العربية الإسلامية بعدّها حضارة مظهر، تعاني من الخواء والازدواجية والضعف. ويخلق من خلال أطروحته تلك ثنائية سلب جديدة تضاف إلى ثنائيات السلب الأخرى التي نظمت أوروبا من خلالها علاقتها بالآخر-العدو. وهي ثنائية: الحضارة الفايكنجية الوثنية ≠ الحضارة العربية الإسلامية. وهي ثنائية تنفتح تاريخياً على الثنائية القديمة: أوروبا القروسطية ≠ الإسلام، لأنها صيغت اعتماداً على نص ينتمي إلى تلك المرحلة التاريخية. وتنفتح أيضاً على الثنائية الحديثة: الغرب ≠ الإسلام، لأنها قدمت من خلال نص روائي حديث. وثانيتهما: أن نص غيبة فضح تحول ذات ابن فضلان من حال القوة والتعبير عن الكوزموغونية* الدينية والسياسية للدولة العباسية في النص العربي.

---

[١] - ابن فضلان، **رسالة ابن فضلان،غيبة**، ص ٢١٦.

* ترتبط الكوزموغونية الدينية بإيمان الإنسان بأنه يحتل مركز الكون المحاط بقوى الظلام الغاشمة المهددة لوجوده. وفكرة المركز تنبع من تصور تقديسي وغير هندسي للكون (كوسموس). وترتبط فكرة المركز بالبعد الترنسندنتالي للإنسان (أي قبليته المتعالية) الذي يدفعه دائما إلى البحث عن سبيل للصعود إلى السماء انطلاقا من مركز محدد ليتمكن من مخاطبة الآلهة. أما الكوزموغونية السياسية فإنها الحلم السياسي بالقوة، الذي يدفع الإنسان إلى التموقع في مركز الكون. وقد ظهرت الكوزموغونية الدينية والسياسية في الشرق الإسلامي في أوج مجده، وفي الغرب المسيحي بسبب إيمانهما بأنهما يمثلان مركز العالم. ينظر: أسماء العريف بياتريس، بحث بعنوان (الآخر أو الجانب الملعون)، صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه، ٩٠-٩١-٩٢.

- تقدم فريضة الحج دليلاً على الكوزموغونية الدينية الإسلامية القائمة على الإيمان بمركزية مكة التي تمثل عند المسلمين مركز الأرض، فالكعبة عند المسلمين تسامت العرش. وطواف الحجاج حولها حركة تمثيلية لطواف الملائكة حول العرش. ويتضح ذلك في كرامات المتصوفين المرتبطة بالحج؛ لأن الحج عند رابعة والبسطامي رحيل من ظاهر الحج إلى باطنه، ومن الطواف حول بيت الله المجسد على الأرض بالكعبة، إلى الطواف الروحي حول بيته المعمور في ملكوت

إلى حال الانهزام في بداية النص الأمريكي. لتبدأ الذات الإسلامية برحلة استلاب، جردت فيها من مرتكزات هويتها، وهي: اللغة، والدين، والثقافة. وتصبح قابلة لإعادة التشكيل، والتحول إلى ذات شمالية، تمت معموديتها عبر نجاحها في التجربة البطولية الشمالية، ودخولها في العقد الاجتماعي من خلال تبنيها ثقافة الآخر.

وخلاصة القول أن نص غيبة قدم دليلاً جديداً على دقة مقولتين: أولاهما مقولة السلطة الثقافية للغرب. وقد بنى عليها سعيد كتابه "الاستشراق"؛ إذ رأى الاستشراق صورة من صور القوة الثقافية التي مارسها الغرب على الشرق[١]. وثانيتهما مقولة الاختراق، وتعني (اختراق الغرب لمقولات الفكر العربي) التي عرض لها أفاية في كتابه "المتخيل والتواصل"؛ إذ يبدو أن هذا الاختراق لم يقتصر على الفكر العربي بحسب رأي أفاية، أو على خطاب الشيخ السلفي، بحسب رأي العروي[٢]، وإنما هو اختراق لنصوص التراث العربي، واختراق لعقول بعض الدارسين العرب الذين يتلقفون كل ما يقدمه الغربيون من إنتاج يتعلق بتراثهم بسذاجة وانبهار شديدين، دون نظر أو فحص أو تثبت.

السماوات والمسامت لبينه الأرضي. (ينظر: نهاد خياطة، دراسة في التجربة الصوفية، ص ٨٥- ٨٩- ١٠٠.)

[١] - إدوارد سعيد، **الاستشراق**، ص٩٧.

[٢] - محمد نور الدين أفاية، **المتخيل والتواصل**، ص ٩١.

قائمة المصادر والمراجع:

١- ابن فضلان، **رسالة ابن فضلان**، جمع وترجمة وتقديم حيدر محمد غيبة، (د.ط)، بيروت: الشركة العالمية للكتاب، مكتبة المدرسة، دار الكتاب العالمي، ١٩٩٤.

٢- أفاية، محمد نور الدين، **الغرب المتخيل**، الطبعة الأولى، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠م.

٣- أفاية، محمد نور الدين، **المتخيل والتواصل**، الطبعة الأولى، بيروت: دار المنتخب العربي، ١٩٩٣م.

٤- أومليل، علي، **في شرعية الاختلاف**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الطليعة، ١٩٩٣.

٥- بدوي، أحمد زكي، **معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية**، الطبعة الثانية، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٢.

٦- الجابري، محمد عابد، "**الغرب والإسلام الأنا والآخر مسألة الغيرية**"، مجلة *فكر ونقد*، البحث منشور على الموقع الإلكتروني الخاص بـــ محمد عابد الجابري http://aljabri.150.com.

٧- الجرجاني، علي بن محمد الشريف، **كتاب التعريفات**، (د.ط)، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٥.

٨- خياطة، نهاد، **دراسة في التجربة الصوفية**، الطبعة الأولى، دمشق: دار المعرفة، ١٩٩٤.

٩- ريكور، بول، **الذات عينها كآخر**، تر: د.جورج زيناتي، الطبعة الأولى، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٥.

١٠-سعيد، إدوارد، **الاستشراق**، تر: د.محمد عناني، الطبعة الأولى، القاهرة: دار رؤية، ٢٠٠٦.

١١-سعيد، جلال الدين، **معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية**، (د.ط)، تونس: دار الجنوب، ٢٠٠٤.

١٢-شاخت، ريتشارد، **الاغتراب**، تر: كامل يوسف حسين، الطبعة الثانية، مصر: دار شرقيات، ١٩٩٥.

١٣-صليبا، جميل، **المعجم الفلسفي**، د.ط، ١٩٨٢، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، بيروت.

١٤-العظمة، عزيز، **العرب والبرابرة المسلمون والحضارات الأخرى**، الطبعة الأولى، لندن، قبرص: دار رياض الريس، ١٩٩١.

١٥-علوش، سعيد، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب اللبناني، الدار البيضاء، المغرب: دار سوشبريس، ١٤٠٥- ١٩٨٥م.

١٦- كامل، فؤاد، **الغير في فلسفة سارتر**، (د.ط)، مصر: دار المعارف، د.ت.

١٧- كرايتون، مايكل، **أكلة الموتى**، تر: تيسير كامل، الطبعة الثانية، مصر: دار الهلال، ١٩٩٩.

١٨- مجمع اللغة العربية، **المعجم الفلسفي**، (د.ط)، مصر: المطابع الأميرية، ١٤٠٣هـ- ١٩٨٣م.

١٩- مجموعة باحثين، **صورة الآخر العربي ناظراً ومنظوراً إليه**، تحرير الطاهر لبيب، الطبعة الأولى، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٩.

٢٠- وهبة، مجدي، وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، الطبعة الثانية، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤.

٢١- وهبة، مراد، **المعجم الفلسفي**، (د.ط)، القاهرة، مصر: دار قباء الحديثة، د.ت.

تَشْكِيلُ اللُّغةِ وبِنَاءُ الأُسْلُوب في شعر إدريس جمّاع

الدكتور محمد محجوب محمد عبد المجيد*

الملخص:

يقوم هذا البحث بدراسة تشكيل اللغة وبناء الأسلوب في شعر جمّاع،وخلص إلى أن دراسته في كلية دار العلوم واطلاعه على حركات التجديد الشعري(أبوللو- المهجر)قد قاده إلى الابتعاد عن التعبيرات الجاهزة والأكليشيهات التقليدية،في مقابل اصطناع علاقات لغوية جديدة تعبر عن روحه وروح عصره.

تنوعت تقنيّاته الأسلوبية وأدواته اللغوية في تبليغ خطابه الشعري،فكان التكرار أداته في التأكيد على المعاني والإلحاح عليها،والضمائر في تضخيم الذات،فضلا عن الجملة الاعتراضية والتنكير والمونولوج الداخلي.كذلك لم تخلُ لغته من الألفاظ القاموسية،فضلاً عن بعض الفجاجة النثرية.

برهن معجمه الشعري على ولعه الشديد بالأصوات،قوية ومهموسة،وبيَّنَ تمركز شعوره ووجدانه حول بؤر الوطن(السجن والحرية)والطبيعة والخلود.

كلمات مفتاحية: جمّاع، تشكيل اللغة، بناء الأسلوب، المعجم الشعري.

المقدمة

لعل أصدق وصف يمكن أن نقوله عن جمّاع أنه أفضل تعويض مَنَّ الله به على السودانيين بعد أن اخترمت المنية الشاعر الكبير التجاني يوسف بشير، والحق أن قيمته تتجاوز كونه شاعراً فذاً غذى وجدان السودانيين، وألهب حماستهم، وبشرهم بالفجر الصادق قبل أن ينبثق سناؤه إلى الوجود المعاين، إلى داعية للسلام ومبشر بالحرية، ومتأمل للكون والوجود.وحقاً أن رؤاه وتصوراته لا تفضي- في آخر الأمر- إلى رؤية فكرية واضحة، أو تصور فلسفي متكامل، أو موقف أيديولوجي صارم.إلا أن

* - أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية، كلية التربية،جامعة أم درمان الإسلامية، السودان . drmuh2011@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٠٦/٢٦هـ.ش= ٢٠١٣/٠٩/١٧م تاريخ القبول: ١٣٩٢/١٢/١٨ هـ.ش= ٢٠١٤/٠٣/٠٩م

شعره يملك شيئاً مهماً، يملك الوجدان الصادق والحس العميق، وهذا – في تقديرنا – كاف لنيل الإعجاب والتقدير.

وتأتي أهمية هذا البحث لكونه يبحث جانبا مهما وأصيلا في شعر جمّاع، وهو لغته وأسلوبه ودورهما في تشكيل رؤاه، وتصوير إحساسه، ورسم مشاعره.فباللغة يتفاضل الشعراء، وبها يغدو الشعر عظيما ومؤثرا.

يسعى هذا البحث للإجابة عن بعض الأسئلة، أهمها، ما الأدوات اللغوية والتقنيات الأسلوبية التي عمد إليها جمّاع في تبليغ خطابه الشعري، وهل تأثر بلغة عصره وما طرأ عليها من تجديد.وهل كان معجمه الشعري دالا على البؤر التي يتمركز حولها شعوره.وسنحاول الإجابة عن هذه الأسئلة عبر محورين:المحور الأول"أدواته اللغوية وتقنياته الأسلوبية "والمحور الثاني "معجمه الشعري".

أما عن الدراسات السابقة فلم نجد سوى كتاب محمد حجاز مدثر الموسوم ب«إدريس جمّاع:حياته وشعره».والحق أن هذا الكتاب كان مفتقرا للمنهج العلمي، خاليا من التبويب والتقسيم والتوثيق، مهملا دراسة أغراضه الشعرية وأدواته الفنية (لغة وأسلوب، موسيقى وصورة ....).

ولعل هذا ما دفعنا إلى دراسة موضوع" تشكيل اللغة وبناء الأسلوب في شعر إدريس جمّاع"*استجلاء لمعالم عبقريته الفذة، وإبرازا لمكانته الأدبية الرفيعة.

المحور الأول

"أدواته اللغوية وتقنياته الأسلوبية"

تعد اللغة عنصراً مهماً في العمل الأدبي،فهي أداة الأديب ووسيلته الممتازة في نقل مشاعره ورسم صوره،وتجسيد رؤاه وأحلامه،إنها"كائن حي له حياته وله شخصيته وله كيانه"([١]).

شُغل الفكر النقدي منذ عهد بعيد بلغة الشعر، وحاول– قدر المستطاع– أن يميزها عن لغة النثر بخصائص وسمات، يقول ابن رشيق"وللشعراء ألفاظ معروفة، وأمثلة مألوفة،لا ينبغي للشاعر أن

---

* هو إدريس محمد جمّاع،شاعر سوداني ولد سنة١٩٢٢م بمدينة الحَلْفَايا بالخرطوم،تلقى تعليمه الأولي بمدارس السودان حتى إذا أكمله ولى وجهه شطر مصر سنة ١٩٤٧م للالتحاق بكلية دار العلوم.وفي سنة ١٩٥١م يعود إلى بلاده– بعد حصوله على الإجازة في اللغة العربية والدراسات الإسلامية– ليشارك في نهضته التعليمية إلى جوار نضاله الوطني.وفي أواخر حياته يعتزل عقله ليحترف نقيضه إلى أن غيَّبه الموت سنة ١٩٨٠م.خلّف شاعرنا ديوانا واحدا أسماه"لحظات باقية".انظر السيرة الذاتية التي ألحقت بآخر ديوانه لحظات باقية.

[١] – عز الدين إسماعيل،**الأسس الجمالية في النقد العربي**،ص٢٧٦.

يعدوها،ولا أن يستعمل غيرها"(١)، والحق أن"للغة الشعرية مميزات وخصائص منها،تجانس اللفظ والمعنى، وصياغة اللفظ على قدر المعنى واستعمال الأساليب الطلبية كالاستفهام والنداء والتعجب،والاعتماد على الوزن والموسيقي والنغم والموسيقى اللفظية فضلاً عن المجاز والاستعارة"(٢).

وأكبر الظن أن جمّاعاً وخلال دراسته بكلية دار العلوم ودراسته للآداب على يد علمائها الأفذاذ قد لاحظ التفاوت اللغوي والأسلوبي للفن الشعري بناء على التباين الحضاري والاجتماعي والثقافي للعصور الأدبية المختلفة،ولا شك أن اطلاعه على أدب العصر الحديث قد أتاح له فرصة أوسع للوقوف عن كثب أمام مدرستي الـمَهْجَر وأبوللو اللتين تمثلان أنموذجا فذاً لاختراق الأنساق اللغوية المألوفة، وبناء لغة شعرية جديدة تعبر على روح العصر وروح الشاعر من جهة، وتقرب- دون إسفاف- من لغة الحياة اليومية.

جاءت لغة جمّاع معبرة عن إحساسه وشعوره،ومنسجمة مع العصر الذي عاشه،وملائمة للآفاق التي جابها أو التجارب التي عاشها. كما تنوع أسلوبه بتنوع الموضوعات التي عالجها، فوطنياته تمتاز بالثورة والانفعال، وكأنها مرجل يغلي، أو بركان يهدر، يقول جمّاع:

قُلوبٌ في جوانِبِها ضِرامُ ... يَفُوقُ النّارَ وَقْداً وانْدِلاعَا
سنأخُذُ حَقَّنَا مهما تَعَالوا ... وإن نَصَبُوا المَدَافِعَ والقِلاعَا
وإنْ هُمْ كَتَّمُوهُ فليس يَخْفَى ... وإن هُمْ ضَيَّعُوه فلن يُضَاعَا(٣)

في مقابل ذلك نجد الرقة والتلقائية، والبساطة والسهولة في وصفه الطبيعة:

مِزْمَارُكَ المسحُورُ يَنْـــــ ... ـــــفُثُ ما بِنَفْسِكَ مِنْ أَثَرْ
فَاسْمَعْ لأنْغَـــامِ الطَّبِيـــ ... ـــعةِ مَازَجَتْ لحنَ البَشَرْ
والزَّهْـــرَةُ الــعَذْرَاءُ تنــ ... ــظُرُ للــتدفُّــقِ فـــي خَفَرْ(٤)

فالمعاني واضحة والصور مشرقة، والألفاظ تكاد تطير من فرط خفتها ورشاقتها.ومثلما يناوح في أسلوبه بين موضوعات الشعر المختلفة، يناوح بين قصائده وأناشيده، فالأخيرة يملؤها بالهتاف والثورية منتخباً لها الألفاظ التي تملأ الفم- كما يقول أبو نواس - يقول جمّاع :

١- ابن رشيق القيرواني،**العمدة في محاسن الشعر وآدابه**،ج١،ص٢٥٧.

٢- جمال نجم،**لغة الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجريين**،ص٣٤-٣٥.

٣ - إدريس جمّاع،**ديوان لحظات باقية**،ص ٢٥.

٤- **المصدر نفسه** ،ص٩٩.

إذا رَدَّدَ الـــقومُ لـــحـــنَ الفِدَا وَثَبْـــنَا سِرَاعاً وكُنـــاّ صَـــدَى
وَسِرْنَا صُفُوفَاً نُلاقِي الرَّدَى ولو كان حَوْضُ الرَّدَى مَوْرِدَا(١)

وأكبر الظن أن غايته وراء ذلك، إلهاب الناس وإشعال حماستهم وتحريضهم على الانتفاضة، فكـــثير من قصائده كان يتلوها في المنتديات العامة.

ويتأثر أسلوبه بالقرآن الكريم، ولا غرو في ذلك، فهو، أحد مكوناته الثقافية.فأحياناً يضمن آياته أو يقتبس مفرداته، فقوله:

ما رَاعَهَا بَلْ أثَارَ النَّارَ من دَمِهَا فأورَدَ ظَالِـــمَها شَـــرّ مُنْقَلَبِ(٢)

فيه نظر إلى قوله تعالى﴿وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ﴾(٣)، أما قوله :

حِقْـــدٌ على الإنْسَانِ فـــي جَنْبَيْهِ عَشَّشَ وانْتَشَـــرْ
ويعيشُ مَـــحْسُوبَاً علـــيـــــــ ـــه إنـــّها إحْـــدَى الكُبَرْ(٤)

فمأخوذ من قوله تعالى:﴿إِنَّهَا لَإِحْدَى الْكُبَرِ﴾(٥).وأحياناً يجعل من فواصل الآيات قراراً لأبياته:

زَلْزَلَتْ سَفْحَهَا القَنَابِلُ فارْتَـــد دتْ إلى الأرض سُجـــّداً وَجـــثِيَّا (٦)
تَرَكَتْهَا الألغَامُ في البحر أشلا ءً ترى المـــاءَ بـــُـــكرةً وَعَـــشـــيَّا
وَلَكَمْ أسْلَمَتْ إلى اليُتْمِ طِفْلاً كـــان يـــَخْتـــَالُ رَاضِياً مَـــرْضِيَّا

فقوله "سجدا وجثيا، بكرة وعشياً، راضياً مرضيا"مقتبس من القرآن الكريم.ويتوسل أسلوبه بتقنيات متعددة،منها:

التكرار

حظي التكرار بدرجة كبيرة من الأهمية ولاغرو في ذلك، فللتكرار دلالات جمة، منها، الإلحـــاح على المعنى والتوكيد عليه، وتنبيه الغافل، واستيفاء المعنى من أقطاره كلها، وربما ينبئ عن البؤرة الـــتي

(١) - **المصدر نفسه**،ص ٥٩.
(٢) - **المصدر نفسه**،ص٤٢.
(٣) - سورة الشعراء،آية ٢٢٧.
(٤) - إدريس جمّاع،**ديوان لحظات باقية**،ص ١٠٨.
(٥) - سورة المدثر،آية ٣٥.
(٦) - إدريس جمّاع،**ديوان لحظات باقية**،ص ٩١.

يتمركز الشعور حولها.إن دلالاته يصعب حصرها، ويعذر تحديدها، أو بلوغ أفقها الرحيب يقول جمّاع:

والحَيَاةُ الحياةُ أنْ أرْمُقَ الدُّنْــ ــيا وأمْشِي كالجدولِ النَّشْوَانِ (١)

ويكرر لفظ الحياة مرتين، الأولى بمعنى عام، والثاني بمعنى له خصوصية عنده، فالحياة الأولى عنصر تشترك فيه الكائنات جميعا، بينما يقصد بالثانية، الحياة التي اختارها بإرادته.ومنه أيضا قوله في وصف الحرب:

مِنْ كُلِّ أهْلِ الأرْضِ مِنْ كُلِّ الشُّعُوبِ وَكُلِّ دِيْنْ (٢)

فالتكرار - هنا- يستوفي المعنى بأقطاره، فالأرض بشعوبها كلها، وأديانها كلها ترفض الحرب وتمقتها.

ومن دواعي التكرار، **التلذذ والتعلق**، مثل تكراره "لمصر" في أكثر من موضع:

أنَا للفَنِّ مَا بَقِيْتُ وفي **مِصْــ** ــرَ حِمَـى يَـرْأمُ الفُنُونَ وَيُعْلِي

مُنْذُ فَجرِ الحياةِ **مِصْرُ** أنَـالَتْ وَثَباتِ الـفُنُونِ أسْمَى مَحَـلِّ

بـالحِمَى الحُرِّ والثَّقَافَةِ والـمـا ضي سَمَتْ **مِصْرُ** للمَحَلِّ الأجَلِّ(٣)

ومن أنواع التكرار، تكرار اللازمة، وهو"عبارة عن مجموعة من الأصوات أو الكلمات التي تعاد في الفقرات أو المقاطع الشعرية بصورة منظمة، واللازمة على نوعين، اللازمة الثابتة، وهي التي يتكرر فيها بيت شعري بشكل حرفي، واللازمة المائعة، وهي التي يطرأ عليها تغيير خفيف على البيت"(٤)، وفي شعر جمّاع نجد النوعين، فمن النوع الأول:

هُنَا صَوْتٌ يُنَـادِينِـي تَـقَدَّمْ أنْـتَ سُوْدَانِي

دَمِـي عَزْمِي وَصَدْرِي كُلْـ ـلُـهُ أضْوَاءُ إيْـمَانِي (٥)

١- **المصدر نفسه** ،ص١١٨.

٢- **المصدر نفسه**،ص٣٥.

٣- **المصدر نفسه**،ص١٢٥.

٤- موسى ربابعة،**التكرار في الشعر الجاهلي**،ص٤،نقلاً عن ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي،د.زهير المنصور،مجلة جامعة أم القرى، ج١٣،العدد ٢١، رمضان ١٤٢١هـ،ص٣٢٣

٥- في الديوان يرد البيت على هذه الصورة : دمي وعزمي وصدري كله أضواء إيماني

وفي البيت على هذه الشاكلة خطآن بكسران الوزن،الأول الواو المقحمة بين دمي وعزمي.والثاني أنه لم يُدَوِّر البيت.فالصواب ما أثبتناه

هنـــا صوت ينادينـــــــي تَـــقَدَّمْ أنْـــتَ سُوْدَاني(١)

ونلاحظ تكراره للازمة بحذافيرها دون أن يطرأ عليها تغيير.وأحياناً يكرر مقطعا بأكمله، على نحو ما نجده في قصيدته "نحو القمة" إذ يظل يلتزم المقطع "روعة توقـــظ حسي في ثراها بعض نفســـي" في القصيدة من أولها حتى قرارها الأخير.ومن النوع الثاني:

إنْ رَأَيْتَ الشَّيْخَ يَرْعَاهُ السَّقَمْ أَتَرى في النَّفْسِ شَــدْوًا مِنْ نَغَمْ
أم إلى صَدْرِكَ يَمْـتَدُّ الأَلَـمْ أنـْـتَ إنـْـسَـانٌ بِــحَـــقٍّ وأنا
وإذا ما انْدَفَعَ الطِّفْلُ اللَّعُوبْ لعنـاقِ الأُمِّ من بـــعد وُثُــوبْ
أو لا يَغْمُرُكَ الحِسُّ الطَّرُوب أنـْـتَ إنـْـسَانٌ بِحَـــقٍّ وأنا(٢)

وأغلب الظن أن تكراره للازمة في الأناشيد يوفر لها حيويـــة وقـــوة وتفـــاعلا مـــن قبـــل المتلقين.ومن التكرار، تكرار الأحرف، لاسيما أحرف الجر، وهذا كثير في شعره، مثل :

و أصْغِي فَأسْمَعُ لَحْــنَ الــحيــا ةِ **في** الرَّوْضِ **في** فَرْحَةِ الزَّائِرِ
وفي ضَجَّةِ الحَيِّ **في** زَحْمَةِ الــــ ـــطريقِ وفي المركِبِ العَابِرِ*(٣)

ومنه:

صَنَعْتُ البَشَاشَةَ **من** رَوْضِكِ الــ بَهِيجِ **وَمِنْ** نَفْحِهِ العَاطِرِ(٤)

ومن أساليبه، أسلوب الاستفهام، ومنه:

شَاءَ الهَوَى أمْ شِئْتَ أنْتَ فَمَضَيْتَ في صَمْتٍ مَضَيْتَ
أم هَــزَّ غُصْــنَكَ طَــائِرٌ غَيْرِي فَطــرْتَ إليه طــرْتَ(٥)

وأحياناً يبني بيتاً كاملاً منه:

أين سِحْرُ القُصُورِ والجَيْشُ والجَبْـــ ـــارُ أيـْـنَ النـُّــدْمَانُ أيـْـنَ السَّاقِي[١]

١-إدريس جمّاع،**ديوان لحظات باقية**،ص٢٠.

٢- **المصدر نفسه**،ص ٤٦.

٣- إدريس جمّاع،**ديوان لحظات باقية**،ص٦٢.

* **قُلتُ** : "ويكثر حشد أحرف الجر في شعر المتصوفة،مثل قول أبي علي السندي: "كنت في حال مني بي لي ثم صرت في حال منه به له" كما يكثر في شعر أبي القاسم الشابي، ويبدو لي أن اطلاعه على شعر الأخير هو من نبهه إلى هذا الأسلوب".

٤- إدريس جمّاع،**ديوان لحظات باقية**،ص ٦٣.

٥- **المصدر نفسه**،ص١٢٧.

فتوالي الاستفهام وتعدده سبيل يمنح الشاعر فرصة أرحب لاستفراغ حيرته، كما يتيح للقارئ أو المتلقي اختبار الفروض والاختيار بينها.وأحياناً يسأل ويجيب في البيت نفسه، مثل:

مَا الَّذِي يَجْنيه مِنْ بِركَةِ دَمْ   غَيْرَ بُغْضِ الشَّعْبِ مَا دَامَ عَزَمْ([٢])

ولا يفهم من حديثنا أن استفهاماته تتخذ هذا السبيل، فأحياناً تمتاز بالعجلة والتسرع،فضلاً عن خلوها من العمق والتأمل، مثل:

ماذا دَهَا جَبَلُ الرَّجَّافِ فَاصْطَرَعَتْ   فـــي جَوْفِهِ حُرَقٌ وارْتَجَّ صوَّانُ

هل ثار حِــيْنَ رأى قَــيْداً يُكَبِّــلهُ   عـــن الثَّرى فَتَمَشَّتْ منه نيرَانُ

والــنِّيلُ مُــنْدَفِعٌ كاللحْنِ أرْسَلُه   من المزاميرِ إحْسَاسٌ ووُجْدَانُ([٣])

فهو يطرح سؤالاً عن ثورة وجيشان جبل الرجاف، ثم يترك فجوة وفراغا لينتقـــل إلى حـــديث آخر.مما يشعرك بأن ثمة فرضاً آخر في تفسير الثورة قد أضمره.وقد يقول قائل ربما أراد أن يتيح لقارئه فرصة التخمين والاستنتاج، لكن هذا الفرض لا يثبت للنقاش العلمي الجاد، خاصة وأن جمّاعاً مهووس باستقصاء المعنى من جميع أقطاره.

وإلى جوار أسلوب الاستفهام نجد النداء، مثل ندائه لوطنه:

فيا وطني سَلِمْتَ غدا   نُـــحَقِّقُ مُشْرِقَ الأمَلِ ([٤])

وأحياناً تشبه نداءاته ابتهالات المتصوفة:

يا جبالاً زاحَمَتْ مَسْرَى النُّجوم   سوف لا يَمْتَدُّ طَرْفِي لِذرَاكْ

يا صَبَاحاً يَــغْمُرُ اللَّيْلَ البَهِيم   ســـــوف لا يملأُ عَيْنَيَّ سَنَاكْ([٥])

الجملة الاعتراضية:

تلعب الجملة الاعتراضية دوراً لا يقل أهمية عن غيرها في جلاء المعنى وإبراز المقصد.والحق أنهـــا تتجاوز الدلالات التي حددها النحاة، من دعاء واسترحام وغيره.فأحياناً يكون عليها المعول الأكبر في دفع المعاني المتوهمة وإحلال المعاني المقصودة محلها :

[١] - **المصدر نفسه**،ص٦٧.

[٢] - **المصدر نفسه**،ص ٢٢.

[٣] - **المصدر نفسه**،ص٤٠.

[٤] - إدريس جمّاع،**ديوان لحظات باقية**،ص٢٠.

[٥] - **المصدر نفسه**،ص١٠٦.

وكُنْتَ- على الإقْلالِ- أنْدَى لطَارقٍ وتَــحــْيَا بإنْسَانيَّةٍ تُؤْثِرُ الغــَيْرَا [1]

فهو إذ يصف أباه بالكرم والجود، فإنه لا ينسى أن يكسبه خصوصية وتميز، فالكرم مع اليسار غيره مع الإقلال والحاجة.فأبوه لا يجود بما فاض عنده، بل بما هو في حاجة إليه، وتلك – لعمري- غاية الجود والكرم، يقول جمّاع:

رَبَّيْتَ شَعْبَكَ- والزَّعِيمُ مُعِلِّمٌ- لِيَخُوضَ حَرْبَ الظُّلْمِ غَيْرَ مُرَوَّعِ (٢)

ففي قوله "الزعيم معلم" إفادة بأن المهدي لم يكن محارباً فحسب، بل كان معلماً.ومنه أيضا قوله:

إنــَّهُ ليــس بدنـيا شَاعِــرٍ طَافَ في وادٍ- مِنَ الْوَهْمِ- رَحِيبِ (٣)

وقد يتخذ من أسلوب النداء جملة معترضة:

نَعَتْكَ – أبي- دَارٌ تَخَطَّفُها الرَّدَى وَكَنْتَ لِنبعٍمِنْ سَعَادَتِها عُمْرَا [4]

فقد فصل بين الفعل والفاعل بالنداء المحذوف الأداة تعبيراً عن تعلقه به، وارتباطه وقربه منه.ومنه أيضا:

لَكِ – يَا قَضَارِفُ – رَوْعَةٌ تركَتْ شِعَابَ النَّفْسِ سَكْرَى (٥)

ونلاحظ أنه يبقي على أداة النداء ليحافظ على الحدود الفاصلة بينه وبين من يصف.

ويفيد من اسم الإشارة في"تحديد المراد تحديداً ظاهراً وتمييزه تمييزاً كاشفاً وهذا التحديد قد يكون مقصداً مهماً له(٦)، مثل:

يَصُمُّ صَلْيلُ هذا القَيْدِ سَمْعِي وفي الأغلالِ وُجْدَاني وَفِكْرِي (٧)

ونلاحظ أن اسم الإشارة قد منح المشار إليه خصوصية وأكسبه تميزاً بما سلّطه عليه من ضوء.ويشارك "البدل"اسم الإشارة دوره في تبليغ المعنى للمتلقي بأيسر سبيل:

حَسَوْتُ الشّقَاءَ شَقَا الحَيا ةِ وَجَانَبْتُ بَعْدَكَ دُنْيَا البَشَرْ(٨)

---

[1] – **المصدر نفسه**،ص ٩٣.

[2] – **المصدر نفسه**،ص ٧٩.

[3] – **المصدر نفسه**،ص٤٨.

[4] – **المصدر نفسه**،ص٨٢.

[5] – **المصدر نفسه**،ص١١١.

[6] – محمد أبو موسى،**خصائص التراكيب**، ص٢٠٠.

[7] – إدريس جمّاع،**ديوان لحظات باقية**، ص ٨٧.

[8] – المصدر نفسه ،ص٨٥.

التنكير

يعد التنكير وتقديم ماحقه التأخير من أبرز تقنياته الأسلوبية، ولعل خير شاهد على ذلك قصيدته "صوت من وراء القضبان " التي يقول فيها:

عَلَى الخَطْبِ المـُـرِيعِ طَوَيْتُ صَدْرِي ... وَبُحْتُ فلم يُفِدْ صَمْتِي وَذِكرِى
وفــي لـُجَجِ الأثيرِ يَذُوبُ صُوْتِــي ... كــسَاكِبِ قَطـْرةٍ في لـُجِّ بَــحْرِ
دُجَىً لَيْـلِي وأيامــي فُــصُــولٌ ... يؤلِفُ نَظْمُهَا مَأساةَ عُمْــرِي
أشاهِدُ مَصْـرَعِي حِــيْناً وحِيــناً ... تــُخَايِلُني بها أشْبَاحُ قَــبْري
وأحلامُ الخـَلاصِ تُــشِعُّ آنــا ... ويطويها الرَّدى في كُلِّ سِــتْرِ
حَيّاةٌ لا حَـيَاةَ بهـا وَلَكـِنْ ... بـقِيَّةُ جــنْوَةٍ وَحُطَامُ عُمْرِي [١]

إن أول ما نلاحظه على القصيدة هو، عنوانها " صَوْتٌ من وراء القضبان"الذي يمنح القارئ فيضاً من الدلالة، وسعة من الاحتمال،وحشدا من الفرضيات،كأن تقول"صوت ثائر"أو"صــوت حي"أو"صوت صامد "،كما يشير اللفظ – أعني الصوت – إلى الوجود الحي الفاعل.المهــم أن في كل هذه الفرضيات تتوارى الذات بعيدا لتفصح عن وجودها- فيما بعد- من خلال تضــاعيف هــذه الأبيــات.أمــا أسـلوب التقــديم،ويغلب عليــه تقــديم الفضــلة(الجــار والمجــرور) على العمدة(الفعل والفاعل)مثل قوله"في لجج الأثير يذوب صوتي"و"على الخطب المريــع طويــت صدري" فيعكس تمركز الشاعر حول بؤرتي الألم والعذاب دون سواهما.

ومهما يكن من شيء فإن أسلوبي التنكير وتقديم ماحقه التأخير يتيحان للقارئ الواعي فرصة التخيل والرؤية،ففي الأول يتخيل مجموعة من الأصوات،وفي الثاني يرى في جلاء صورة الشــاعر وهو يسام أذى وعذابا.

وأحيانا يكتفي بالتنكير وحده ومنه:

أُمَّةٌ للمَجدِ والمجْــدُ لَهَا ... وَثَبَتْ تَــنْشُدُ مُسْتَــقْبَلَهَا (٢)
رَوِّ نَفسِي مِنْ حَدِيثٍ خَالِدٍ ... كُلَّمَا غَــــنَّتْ لَهُ أَنْــمَلَهَا

فالتنكير في قوله" أمة للمجد"وحذفه للمبتدأ (هي)دور مهم في تبليغ المعنى للمتلقي.إذ أفسح دائرة للفرض وفرصة للاحتمال، إذ يمكن أن يكون مقصده " أمة عظيمة للمجد" أو" أمة خالدة " أو" أمــة

---

[١] - **المصدر نفسه**،ص٨٧.

[٢] - **المصدر نفسه**،ص٣٥.

أبية "وكله مما يحتمله المعنى، كذلك قاده التركيز على لفظة " أمة "الاستغناء عن الضمير" هي"أو ربما أراد أن يصرف القارئ إلى كلمة "الأمة"دون سواها.

وقد يفيد من التقديم والتأخير في صياغة الجملة وفق مقتضيات شعوره وإحساسه لا كما يقتضي الترتيب المنطقي، كأن يقدم الفضلة "الجار والمجرور"على العمدة"الفعل والفاعل":

آنسْتُ فِيكَ قَدَاسَةً ولمسْتُ إشراقاً وَفَنَّا([١])

ونظرْتُ في عَيْنَيْكَ آ فَـــاقاً وأسْرَاراً وَمَعْنَى

فهو يقدم ما حقه أن يتأخر "في عينيك"سرعة للوصول وبلوغاً للمراد.ويتكئ على الجملة الشرطية ويفجر طاقاتها الإبداعية:

إنْ تَلَمَّسْتُ وُجُـــودِي في لَظَـــىً مُضْطَرِمِ

وتراءى بيـــــن عَيـــْنَـــيَّ سَــــــرَابُ العـــَدَمِ

وَدَعَـــتْنِـــي الرُّوحُ أنْ أسْـــــمُـــــوَ فَـــوْقَ الأَلَـمِ

عَـــادَنِي الشِّـــعْرُ وكانَتْ مِـــــنْهُ عَلْيَا النَّغَمِ([٢])

ونلاحظ تعليقه لجواب الشرط وجعله في البيت الرابع.وأكبر الظن أن الجملة الشرطية هنا تترك لـــه حرية التعبير عما بداخله من جهة، واستفراغ المعنى كله من جهة ثانية.

أما **الترادف**، وهو "وقوع لفظتين بمعنى واحد، أو متقاربين في جملــة واحـــدة أو بيـــت واحـــد متجاورتين أو منفصلتين"([٣])، فله قيمة فنية عالية يفيد منها الشاعر والناثر، فعن طريقه يستطيع التعـــبير عما في نفسه، كما أنه يستطيع أن يرسم للماهية الواحدة بالأطياف والظلال صوراً ذهنية متعددة تغنيناً باللفظة الواحدة عن عبارات مطولة نحدد بها المقصود"([٤])، ومنه::

قُلُوبٌ في جَوَانـــِبِها ضِرَامُ يَفُوقُ النَّـــارَ **وَقْدَاً وانْدِلاعَا**([٥])

وقوله:

فَرَمَى **البَحْرَ** بالسَّفِينِ وَشَقَّ **اليَمَّ** في مَوْكِبٍ عَظِيمٍ مُهَابِ (٦)

---

[١] – إدريس جمّاع،**ديوان لحظات باقية**،ص١٠٢.

[٢] – المصدر نفسه،ص ١٨-١٩.

[٣] – محمد العبد،**إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي**، ص٦٦.

[٤] – عثمان أمين،**فلسفة اللغة العربية**،ص٥٨.

[٥] – إدريس جمّاع،**ديوان لحظات باقية**، ص ٢٥.

[٦] – **المصدر نفسه**،ص ٧١.

ولنازك الملائكة – رحمها الله رحمة واسعة– رأي مخالف،"إذ ترى أن الترادف بقية من تقاليد الشعر في عصور الفترة المظلمة، وأن استعماله في الشعر يضعف التعبير بما يلف حوله من صنعة ظاهريـــة، لا معنى لها ولا ضرورة"(١)، والحق أن ليس الترادف كله عيباً فأحياناً، بل أحياناً كثيرة، يلعب دوراً مهماً في تأكيد المعنى وترسيخه.ولعل الشواهد السابقة تؤكد صدق ما نقول.

وأما **الضمائر** فتتجاوز الدور النحوي المحدد إلى أفق مليئ بالدلالة والمقاصد، فحشد ضمير الجمـــع – مثلاً– يدل على تواري الذات وتواضعها خلف عباءة الجمّاعة، في مقابل ذلك نجد في ضـــمير الأنـــا تضخيماً للذات وإعلاناً لحضورها القوي.فللضمائر– وفق هذا التصور– أدوار، منها الجمالي والنفسي إلى جوار النحوي:

أنا مِـــنْ نَـــــــفْسِي إلى غَيْرِي يــــَمْتَدُّ وُجُودِي (٢)
شَــارِكَـــــــتْنِي هذه الأَكْوَانُ أَفْرَاحِي وَحُــزْنِـــي
فـــــي هنـــائي يَحْتَسِي العَا لَمُ مـــــــــن نشوة دَنـــّي
أَرْمُقُ الدُّنيـــا فَأَلْقَى بَسْمَتــــــِي في كُلِّ غُصـــــْنِ
وإذا أَظـْـلَـمَ الإحْسَـــاسُ وَنَالَ الحــُــزْنُ مِنّـــِي
شَـــــاعَ مِنْ نَفْسِي شُحُوبٌ وَسَرَى في كُلِّ كَوْنِ

وينتقل في أبياته من تواضع لم يجلب إليه سوى ازدراء المحيطين إلى تضخيم الأنا لدرجة تشعرك بأنه غدا مركزا للكون وقطبا لفلكه الدوار.وأحيانا يتكئ على السرد والقص :

يَظُنُّ العَسْفَ يُورِثُنَا انْصِيَاعَا ... فلا واللهِ لَنْ يَجِدَ انْصِياعَا(٣)
ولا يُوهِي عَزَائِـــــمَنَا وَلَكِنْ ... يَزِيدُ عَزِيْمَةَ الحـُــرِّ انْـــدِفَاعَا
سنأخُذُ حَـــقَّنَا مَهْمَا تَعَالَوْا ... وإن نَصـــَبُوا المَدَافِعَ والقِلاعَا
وإنْ هُمْ كَتَّمُوه فليس يَخْفَى ... وإن هُمْ ضَيَّعُوه فلن يُضَاعَا
طَغَى فَأَعَدَّ للأَحْرَارِ سِجْنًا ... وَصَيَّرَ أَرْضَنَا سِجْنًا مُشَاعَا
هُمَا سِجْنَانِ يَتَّفِقَانِ مَعْنًى ... وَيَخْتَلِفَانِ ضِيْقًا واتِّسَاعَا

١- نازك الملائكة،**الصومعة والشرفة الحمراء**،ص١٨٣.

٢- إدريس جمّاع،**ديوان لحظات باقية**، ص١٨-١٩.

٣- **المصدر نفسه** ،ص٢٥.

وتصور الأبيات المشروع الاستعماري، وتوضح- بجلاء - آلياته وأدواته في تحقيق مآربه وغاياتـــه، كما تبين موقفه منهم وأدوات المواجهة عنده.فجمّاع يقوم بدَوْرَي (الراوي أو القاص)و(البطـــل)في آن واحد.ويوظف الضمائر لأداء الشخصيات،كأن يستخدم ضمير الجمع الغائب"هم"تعبيراً عن المستعمر، وضمير الجمع الحاضر(نا)في التعبير عن بني وطنه.كذلك عدل عـــن التعـــبير الـــذاتي(أنا)إلى التعـــبير الجمّاعي(نحن)فضلا عن استخدام أفعال المضارعة "سنأخذ" للديمومة والاســـتمرار وعلينـــا ألا نغفـــل الألفاظ"ضرام، نار، وقد، اندلاع "المجتلبة من معجم الثورة والانفعال،والموســـيقى"بحر الوافر"المناســـبة لإظهار حالة الغضب.

ومما يرتبط بالسرد حوار الذات، أو ما يعرف عند المعاصرين**"بالمونولوج الداخلي"**، مثل:

أَمَلِي وَهَبْتَ لِـــيَ الحَيَا ... ةَ وكُنْتُ في سِجْنِ الأَ لَمْ
أَطْبِقْ جَنَاحَكَ قَدْ بَلَغْـــ ... ـــتَ فـــهَذِهِ أَرْضُ الهَرَمْ
حَلَّقْتَ بـــي مُتَهَادِيَا ... وَبَـــدَتْ رُؤى هــــذا الحَـــــرَمْ
وأراكَ تَجْرِي في الشُّعُو ... رِ وتَـــسْـــتَحِيل إلى نَغَمْ(١)

ونعيب عليه زهده في هذه التقنية الأسلوبية الرائعة، ولو بسطها في شعره لكان خيراً كثيراً.وقـــد يقطع الكلام قبل إتمامه ليمنح قارئه فرصة لإعمال ذهنه، وكد خاطره:

كُلُّ أَرْضٍ سَطَعَ الحَقُّ بها ... غَيْرَ أَنِّي... وَمِنَ الصَّمْتِ بَيَانْ (٢)

وقوله:

ارجِعِي سَاعةَ الصَّفَاءِ لِوَصْلِي ... بعد أن طَالَ بُعْدُنا فَلَعَلِّي... (٣)

لعل أصدق وصف ننعت به شاعرنا، هو الجسارة اللغوية، فإلى جوار ما ورثه عن أجداده مـــن رباطة الجأش وجرأة القلب ضم إليهما جسارة جعلته قادراً على اختراق الأنســـاق اللغويـــة المألوفـــة ومجاوزة الأكليشيهات الجاهزة، بل والعبارات المحفوظة في ذاكرة كل شاعر.ويبدو لي أن اطلاعه علـــى ما خلفه المهجريون أو شعراء أبوللو، قد قوّى عزيمته إن لم يكن أعاره جناحاً ليطير في الأفق اللغـــوي الرحيب،وقد عبر عن هذا بنفسه:

يحيا طَلِيقاً والحَيَاةُ طَلاقَةٌ ... وَرِسَالَةُ الشُّعَرَاءِ حَطْمُ قُيُودِهَا(١)

١- **المصدر نفسه**،ص٦٥

٢- **المصدر نفسه**،ص٩٦

٣- **المصدر نفسه** ،ص١٢٥

والحق أن ديوانه يحتجن تعبيرات رامزة كثيرة، منها "فاجر الإحساس" "لحد العدم" "زورق الذكريات" "طينة الأسى" "سراب العدم" "شطآن المنى" "الموت الأحمر".كذلك يعكس ديوانه ثقافة فلسفية، أو بمعنى أدق، اطلاعا عاما على مبادئ الفلسفة والمنطق كحديثه المستمر عن "الكمون" :

كَمُنَ العَزْمُ في جَوَانِحِ الشَّرْ قِ كالنَّارِ خَلْفَ عُودِ الثِّقَابِ(٢)

وقوله:

كُؤوسُ العَبيرِ تَحتَضِنُ النَّفْـــ حَةَ كالسُّكْرِ كَامِنَاً في الدِّنَانِ[٣]

والحق أن القائلين بالكمون(المعتزلة) لن يجدوا شواهد تصلح لتبسيط نظريتهم كأقوال جمّاع المارة ذكرها.ومن ألفاظ المناطقة التي وردت في شعره" العدم - لحد العدم- سراب العدم- والوجود- وعلة الوجود"وأغلب الظن أنه اطلع على الفلسفة والمنطق إبان دراسته في كلية دار العلوم.ومما يؤخذ عليه ميله للألفاظ القاموسية التي تضطر القارئ التماس المعاجم بحثاً عن معانيها وكشفاً لدلالاتها.فالارتداد المتكرر للمعاجم يصيب القارئ بالملل وربما يصرفه في آخر الأمر إلى ترك النص، والاستعاضة عنه بشيء آخر.فالألفاظ القاموسية تصنع حجاباً صفيقاً بين القارئ والنص، بل"تعرقل الهزّة النفسية التي يحدثها الشعر الجميل،كما أنها تفقد ما تمنحه الحياة من حرارة وحيوية ولذلك تأتي جامدة عبر القصيدة،وكأنها بقعة ميتة في جسد حي "(٤)، ومنها"نثّ،تكلؤها، لاشت،يرأم، أشتار".وتقوده بساطته التعبيرية إلى درك النثرية والفجاجة التعبيرية، مثل قوله:

إنْ نُسَلِّطْ عُقُولَنَا في الدِّرَاساتِ والبِنَـــاءْ
نَنْسُجُ الحُلَّةَ التـــي يَتَـــغَطَّى بها العَـــرَاءْ(٥)

وقوله:

حَبَّذا النِّيْلُ جَنَّةً لو قَشَعْنا عنهُ ظِلَّ المُستَعْمِرِ المَنْكُودِ(٦)

---

[١]- **المصدر نفسه** ،ص ٦١

[٢]- **المصدر نفسه**،ص ٧٤

[٣]- **المصدر نفسه**،ص ١١٨

[٤]- نازك الملائكة،**الصومعة والشرفة الحمراء**،ص ١٧٦.

[٥]- إدريس جمّاع،**ديوان لحظات باقية**،ص١٢٤.

[٦]- **المصدر نفسه**،ص ١٠٥.

فالأبيات تتحدث عن النيل، ولكنها لا تقول شيئاً ذا بال، وعبارة "حبذا النيل جنة" جاهزة لا روح فيها – وإن كانت تصلح شاهداً لدرس نحوي- فضلاً عن العنت الذي نشعره في قوله "قشعنا".وأحياناً تضطرب يده فتسقط قيثارة الشعر منها، فيفجؤك بتجاوزات لغوية، مثل استخدام كلمة الساكر بدلاً من السكران في قوله:

أَحَقًّا أَراكِ فَأَرْوِي الشُّعُو   رَ وأَسْبَحُ في نَشْوَةِ السَّاكِرِ([1])

ومهما يكن من الأمر فإن لغة شاعرنا – على الرغم من المآخذ السابقة – جاءت صافية نقية ملتزمة بالقواعد، ملائمة للمواقف المعبر عنها،كما تميز أسلوبه بالتنوع وأفاد من طاقات اللغة، بل فجّر بعض كامنها، كما جارى ذوق وروح عصره.وقبل أن نغادر هذا المحور علينا أن ننبه إلي أن شاعرنا لم ينظم فنه بمنأى عن الماضي الذي شاده القدماء ،فكان الشعراء حاضرين بقوة في شعره.والحق أن الاحتذاء يتجاوز استعارة صورة أو تضمين بيت مما يؤكد وعيه بالتراث وبطبيعة السياق التاريخي الذي أنجز فيه.لذلك كان استدعاؤه له عن دراية ووعي تامين.ونحن لانطلق القول على عواهنه، بل نملك أدلة منها. فقد نظم – عقب الاعتداء الثلاثي الغاشم على مصر المحروسة- بائيته:

بِـيما بِصَدْرِكَ يا مِصْرِيُّ مِنْ لَهَبِ   وَشِيْجَةُ الحَقِّ والتَّارِيخِ والنَّسَبِ([2])

على غرار بائية أبي تمام:

السَّيْفُ أَصْدَقُ أَنْبَاءً من الكُتُبِ   فـي حَدِّهِ الحَدُّ بين الجِدِّ واللَعِبِ([3])

لأنه أحس أن السياق التاريخي الذي كتب فيه أبو تمام لا يختلف عنده كثيرا، فكلاهما كتب قصيدته عقب اعتداء غاشم "مصر المحروسة عند جمّاع"و"عمورية عند أبي تمام"، كذلك يمثل الشاعران موقف المثقفين من العدوان على الأمة الإسلامية.وفي كلٍ كان الرد حاسماً ومؤثراً، ومحركاً للقاعدة الشعبية، ومحفزاً للمجاهدين في سبيل الله.وقبل أن نطوي هذه الصفحة علينا أن نشير- بسرعة- إلى بعض الأصوات القديمة في شعر جمّاع، فقوله:

تُطَالِعُني العُيونُ ولا تَرَاني   فَشَخْصي غَيَّرَتْهُ سِنِينُ عُمْرِي(٤)

فيه نظر إلى قول المتنبي:

١- **المصدر نفسه** ،ص٦٢.

٢- **المصدر نفسه**،ص ٥٥.

٣- أبو تمام،**ديوانه**،ج١،ص٤٠ وما بعدها.

٤- إدريس جمّاع،**ديوان لحظات باقية**،ص٨٧.

كَفَى بِجِسْمِي نُحُولاً أنني رَجُلٌ   لولا مُخاطبتي إيَّاك لم تَرَني(١)

وقوله:

إلا حَكَى لَحْنَ الرَّبيعِ وَسِحْرَهُ   أو كان عن سِحْرُ الحياةِ مُترجمًا
أنا ما نَظَمْتُ الشِّعْرَ يوم لِقَائِكُم   لكنَّمَا طَرَبِي طَغَى فَتَكَلَّمَا(٢)

مسلوخ من قول البحتري:

أتاكَ الرَّبيعُ الطَّلْقُ يَختَالُ ضَاحِكاً   مِنَ الحُسْنِ حَتَّى كاد أنْ يَتَكَلَّما(٣)

ومهما يكن من أمر فإن استقراء جمّاع لتراث السابقين والمعاصرين كان رافداً لشعره، إذ غذاه بروح الماضي وألق الحاضر، فخرج تام الخلق، مكتمل التكوين.

المحور الثاني

المعجم الشعري

المعجم الشعري "هو قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة أثناء نص معين، كلما ترددت بعض الكلمات بنفسها أو بمرادفها أو بتركيب يؤدي معناها كونت حقلاً أو حقولاً دلالية، فإذا وجدنا نصاً بين أيدينا و لم نستطع تحديد هويته بادي الأمر فإن مرشدنا إلى تلك الهوية هو المعجم"(٤)سننهض في هذا المحور على دراسة المعجم الشعري انطلاقاً من التكرار التراكمي للألفاظ، فالأديب إذ يكرر ألفاظاً ذات جذر لغوي واحد فإنه يفصح من طرف خفي أو جلي عما يجول في خاطره، أو يدور في خياله، أو يتمركز في شعوره. فالمعجم - إذن- طريق مهيع للوصول إلى كنه الشاعر مهما حاول التعمية أو التواري.

أولاً: الأصوات

جدول (١)

الأصوات المصنوعة	الأصوات الطبيعية	الأفعال المعبرة عن الصوت
صوت المزمار- صوت القيثارة	الهزيم - الريح	لحن- شدا
صوت الدف- صوت الزجاج	الهديل - الحمام	غنى- عزف

١- المتنبي،**العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**،ص٣.

٢-إدريس جمّاع،**ديوان لحظات باقية**،ص٤٢.

٣- البحتري،**ديوانه**،ج١،ص١٢٤.

٤- محمد مفتاح،**تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**،ص٥٨

صوت الأكواب- صوت المدفع صوت الوتر- صوت السيف "الصليل"- صوت الطبل- صوت الاشتباك (رمح وسيف)	التغريد- الطيور الخرير - الماء الصهيل- الحصان	صوّت- رنّ ضجّ- صاح أطرب - صاخ

ويعكس الجدول أعلاه ولع جمّاع الشديد بالأصوات قوية كانت أو مهموسة وبأدواتها طبيعية كانت أو مصنوعة.فجمّاع وإن كان غائباً عن دنيا البشر وعوالمهم فإنه كان واعياً لعالم الأصوات، بل منجذباً إليه ومتتبعاً له لدرجة نسي فيها ذاته والمآل الذي تقوده إليه.فأصوات الطبيعة أو غيرها هي من فرّجت بلابله، وأزاحت كدره، وأراحته من عنت التفكير بالعالم المادي المحيط به، فمن الطبيعي -إذاً- أن تأخذ طريقها إلى شعره، بل تفصح عن وجودها بقوة وعنف.

ثانياً: السجن والحرية

جدول (٢)

ألفاظ السجن والحرية ومترادفاتها	الديوان
فلا ذل ولا قيد، نعيش أحرارا	ص ٢١
إنها حرية دافقة، إنه حر وحريته، فشجا حرا، حياة حرة	ص ٢٣
عزيمة الحر، فاعد للأحرار، سجنا، سجنا مشاعا، سجنان	ص ٢٥
صيحة الحر، تتداعى لها السجون	ص ٢٦
يطرب كل حر، فك القيد،قيوده وإساره	ص ٢٧
أنت حر فامش حرا، قيدك أشلاء	ص ٣٠
أفسحوا لحريتكم، برزت حريتنا، وإلى حرية أفضت بنا	ص ٣٢
يا حر تقدم، أنا حر، حرري الأغلال	ص ٣٧
أشرقت حريتي، أصن حريتي	ص ٤٨
حملته يد حر، فيا وطن الأحرار	ص ٧٧
سنى التحرير، العيش في حرية	ص ٧٩
يصم القيد سمعي،وفي الأغلال وجداني	ص ٨٧
تحيا في دمي عزمات حر	ص ٨٨

الراسف في أصفاده،هوان القيد	ص ١١٩
أنا من حقي الحياة طليقاً	ص ١٢٤

عاش جمّاع حقبة ذاق فيها وطنه مرارة الاستعمار، ولا شك أنه سمع - ممن حوله- بقيد السجن وضيق المحبس، أو ربما رآه مشهداً أمام ناظريه، لاسيما وأسرته ملكيَّة[١] وطنية.ويأتي شبابه فيرى القيد جهرة ويحسه شعوراً.فالوطن مكبل أمامه بقيد المستعمرين، والفقر قيد آخر يكبل طموحه ويحول دون التحاقه بالمدرسة الوسطى زمناً، بل يؤخر ذهابه إلى مصر تحقيقاً لحلمه الأحادي.ومهما يكن من شيء فالقيد "المستعمر" وإن كان وراء كثير من إخفاقاته في الحياة لكنه لم يحرم نفسه المهطعة للعلا من الثورة والتمرد تحقيقاً لغاياتها المبتغاة.ولعل هذا ما يفسر لنا شيوع مفردات الحرية والثورة إلى جوار مفردات السجن والقيد.

ثالثاً: الطبيعة:

جدول (٣)

الطبيعة الأليفة	**الطبيعة الوحشية**
الروضيات:الروض- الخمائل – الجدول- الغدير- الزهرة- الأوراق- العش- المروج. **المائيات:**الغيم- المطر- الخرير. **السهول والأودية:**السهل- النجد- الوادي- الآكام-الثرى-الهضاب- الروابي- الرمل.	السيول- الرياح-الموج الهادر- الفيضان-الغاب- الشوك- الصحراء- الجبل-الجنادل- البيد-البحر-الإعصار-الرعد.

الفصول والأزمنة	**الأزهار**	**الأطيار**	**الألوان**
الربيع-الخريف-	الزنبق	البلبل	الأحمر-الأزرق
الصيف-الشتاء-	الريحان	العندليب	الأخضر-الأصفر-اللون
الفجر- الصبح.	البنفسج	البوم- النَسْر	الباهت- اللون المشرق

إذا كان الإنسان بطبعه شغوفا بالطبيعة وميالا للتغني بمفاتنها المتبرجة، من ماء يترقرق وغصن يميد وطير يصدح،فما بالك -إذا- بالشاعر المرهف الحس،الدقيق الشعور،النقي الوجدان. لم يكن بغريب

[١]- كان أجداده ملوكا لقبيلة العَبْدَلَّاب.

عن شاعرنا "إدريس جمّاع "أن يتخذ من الطبيعة أمّا رءوماً وصدراً حنونا،فإذا حزبه أمر أو اشتدّت به غلواء الحياة فرّ إليها يطلب حضنها الدافئ وصدرها الحنون.إنه لا يكاد يجد ملاذا آمنا لخاطره المثقل ولكاهله المُعَنَّى إلا في رحابها وبين جنباتها.فمن الطبيعي إذاً أن يكون حضورها قوياً في شعره.

رابعاً: الدم

جدول (٤)

ألفاظ الدم		الديوان
من دمي أسكب في الألحان روحاً عطره		ص ١٧
عندما تصحو الحياة في دمائي		ص ١٨
دمي عزمي، وحب في دمي يجري		ص ٢٠
ما الذي يجنيه من بركة دم	**الدم= العار**	ص ٢٢
دمنا قد جرى	**الدم= التضحية**	ص ٢٨
بدماء وكفاح برزت حريتنا، والذي سال الدم من أجله		ص ٣٢
يرجع الغازي بسخط ودم	**الدم = الهزيمة**	ص ٣٤
نظر المظفر للدماء	**الدم = الحرية**	ص ٣٦
أنا حر ودمائي من حماس يتضطرم		ص ٣٧
بدمائي أشرقت حريتي		ص ٤٨
فالذي يبذله من طاقة مستحيل لدمار ودماء		ص ٤٩
هذا الدم الفائر		ص ٥٦
رسب التاريخ في دمهم، حياض دم المستشهدين		ص ٥٧
مجرى دم واحد،جرى في دمائي، فاذكر دمي		ص ٥٩
دماؤك تجري بطولة		ص ٧٧
وتحيا في دمي عزمات حر		ص ٨٨
قطرة دم الضحايا، لهل الدماء		ص ٨٩
حياض الدماء، رشاش الدم، الدماء، دماً وهمياً		ص ٩١

لا شك أن نشأة شاعرنا في قبيلة العَبْدَلّاب الشهيرة قد أتاحت له فرصة طيبة للاستماع من آبائه إلى تضحيات أجداده نصرة للحق، وطُلبة لوحدة البلاد واستقلالها.وأغلب الظن أنه رأى بعينيه الصغيرتين الدماء المهرقة على الأرض نتيجة للصراع المحتدم بين بني وطنه والمحتلين.وبعد أن شب عن الطوق أدرك بوعي تام أن سبيل الحرية وعر وشائك ودونه دماء وتضحيات.اكتظ شعر جمّاع بلفظ الدم بِدَلالتَيْهِ الحقيقية والمجازية، فمن الأولى"حياض الدماء، رشاش الدم"ومن الثانية قوله:يرجع الغازي بسخط ودم "أي بهزيمة"وقوله:نظر المظفر للدماء" أي الحرية".وعلى هذه الشاكلة مضت كلمة "الدم" تتناوح بين الحقيقة والمجاز.

خامساً: ألفاظ الخلود والبقاء :

جدول (٥)

ألفاظ الخلود والبقاء	الديوان
سر الخلود	ص ١٨
لحناً خالداً	ص ٢٣
في الفكر حياة وخلود	ص ٣٧
لتحيا خالدا، ذكرى مخلدا، القرون مخلد	ص ٧٧
والمصلحون هم الحياة، أحيوا بذكرى خالد	ص ٧٩
وما زلت تحيا، فضلك أبقى	ص ٨٣
فاندفعوا هذا طريق الخلود،ترف خالدة الذكر	٩٥-٩٩

تعد فكرة البقاء والخلود أحد الأفكار المتكررة في شعر صاحبنا، والحق أنها ليست طارئة أو لحظية، بل هي فكرة متطورة، وأغلب الظن أنها مرت بمراحل متعددة، ولكننا – للأسف الشديد- لا نستطيع أن نجزم بتمسكه بها، أو بانصرافه عنها، فديوانه الذي بين أيدينا لا يمثل شعره كله، وبالتالي لا نستطيع أن نصل إلى رأي قاطع، أو تصور جازم.لكن هذا لا يمنع من الوقوف عندها ومحاولة تفسيرها.يغلب على الظن أن فكرة البقاء والخلود مرت بثلاث مراحل أو لها ثلاثة تصورات كما يفصح عن ذلك شعره.

الزمن الماضي / أو خلود الآباء والأجداد:

يؤمن جمّاع بأن آباءه وأجداده خالدون بما اصطنعوه من مجد، وبما خلفوه من قيم ومثل وفعال، فها هو يخاطب جده الأكبر الشيخ عجيب المانْجُلُك قائلاً:

أَرَادَ لَكَ المَاضُونَ مَجْدَاً وإنــــنا لَنَحْيَا لتَحْــــيا خَالِـــدَاً وَمُـــمَـــجَّدَا
دَوِيُّكَ في التَّارِيخِ مَجْدُ لأُمَّـــةٍ تَصَاعَدُ في الأَجْيَال ذِكْرَاً مُـــخَلَّدَا
دِماؤُكَ في الأَبْطَالِ تَجْرِي بُطُولَةً ورُوحُكَ تَــحْيَا في القُرُونِ مُــخَـــلَّدَا [1]

فالماضي- عنده- ليس زمناً أو حدثاً ذوى أو ذهب أدراج الريح، بل هو حاضر وراسخ ومستمر، حاضر في روح الأجداد التي تطوف به، وراسخ في فعالهم المجيدة، ومستمر في الأجيال المتعاقبة.

الشعر الخالد (الباقي)

إذا كان الأجداد يخلدون بحسن فعلهم وجميل صنعهم، فإن الشعر الحقيقي - أيضاً- يبقى ويخلد إن توفرت له عناصر البقاء وأدوات الديمومة والاستمرار، ومنها، الشعور الصادق والحس المرهف والوجدان النقي الصافي، والرؤية التي تهتّك حجاب الحاضر لتقرأ من ورائه المستقبل، يقول جمّاع:

خَالِـــدُ الشِّعْرِ مَا تَوَثَّقَ بالنَّفْــــــس وَمَدَّ الـــجُذُورَ فـــي الأَعْمَـــاقِ(٢)
وهو ابْنُ الحَيَاةِ والـــْحِسِّ لم يَمْــــنَحْ خُلُوداً لِصَنـــْعَةٍ أوطِبـــَاقِ

ويتفرع من التصورين السابقين تصور ثالث، تصور يأخذ من الآباء قيمهم وعناصر خلودهم ومن الشعر أدوات بقائه، أو ما يمكن أن نسميه بالذات الشاعرة الخالدة، فذاته امتداد لأجداده، وشعره استمرار لما خلد من الشعر، وأكبر الظن أن رؤيته لأصدقائه وهم يتساقطون واحداً تلو الآخر وشعوره برداءة الحاضر وقتامة المستقبل هو من قاده إلى الإيمان بالذات الشاعرة، فهي وحدها من يبقى، وهي وحدها من يقف في مواجهة الموت، بل والانتصار عليه، يقول جمّاع:

كُلُّ حُسْنٍ يا أخي كُنَّا نَــــــرَاهُ سَتَراهُ أَنْتَ في غَيْرِ انْصِرَافْ(٣)
وســـيجري صَاخِباً نَهْرُ الـــــحيَاةِ غَيْرَ مَـــجرىً وَاحِـــدٍ فيه جَفَافْ
بين جَنْبَـــيَّ حَيَاةُ الأوليــــــــــن وسأحْيَا فـــي حيـــَاةِ الآخـــــــــرِ
وسَأَمْضِي عَنْ صَدِيقِي بَعْدَ حِيْنِ وَيَراني في الـــزَّمَانِ الـــــدَّائِرِ

١- إدريس جمّاع،**ديوان لحظات باقية**،ص٧٧. وفي البيت إبطاء

٢- إدريس جمّاع،**ديوان لحظات باقية**،ص٦٧.

٣- **المصدر نفسه**،ص١٠٧.

ولا يفهم من حديثنا أن فكرة الخلود عنده منطلقة من أيديولوجية فلسفية، بل هـي تصـور قاده إليه الواقع واستقراؤه للحياة، وأكبر الظن أن هذا التصور قد أراحه كثيراً، بل جعله ينصـرف إلى الشعر والماضي(الأجداد)فهما طريقاه إلى الخلود.

الخاتمة

لا شك أن إقامة ودراسة شاعرنا بمصر قد أتاحت له فرصة الاطلاع على التـراث الشـعري والوقوف عن كثب على مدارسه وحركاته التجديدية،كما نبهته إلى شيء مهم،وهو أن لكـل عصـر روحه التي تميزه ولغته التي تعبر عنه.ولعل هذا ما يفسر لنا ابتعاده عن التعبيرات الجاهزة والأكليشيهات التقليدية،في مقابل ميله الواضح إلى اصطناع علاقات لغوية جديدة تعبر عن ذاته وعـن روح العصـر الذي يعيشه.

تنوعت تقنياته الأسلوبية وأدواته اللغوية، فكان التكرار أداته في التأكيد والإلحاح والتلذذ والتعلق العاطفي، والجملة الاعتراضية في دفع المعاني المتوهمة وإحلال المعاني المقصـودة محلـها، والضـمائر في تضخيم الذات تارة، وفي التواري خلف الجمّاعة تارة أخرى.بينما عمد إلى المونولوج الداخلي في إبراز بعض جوانبه النفسية، كذلك لم تخلُ لغته من الألفاظ القاموسية التي تسمم النص وتميته، فضـلاً عـن بعض الفجاجة النثرية.

برهن معجمه الشعري على ولعه الشديد بالأصوات قوية كانت أو مهموسة، وبأدواتها طبيعية كانـت أو مصنوعة كما بيَّنَ تمركز شعوره ووجدانه حول بؤر الوطن(السجن والحريـة – الـدم)والطبيعـة والخلود.

قائمة المصادر والمراجع

١.ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق د.محمـد قرقـزان، الطبعـة الأولـى، بيروت:دار المعرفة،١٩٨٨م .
٢.أبو تمام، **ديوانه** بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبده عزام، الطبعـة الخامسـة، القـاهرة: دار المعارف،١٩٨٧ م.
٣.جمّاع إدريس ، **ديوان لحظات باقية** ، الطبعة الثالثة، الخرطوم :دار الفكر، ١٩٨٤م.
٤. البحتري، **ديوانه**، شرح د.يوسف الشيخ محمد، الطبعة الأولـى ، بـيروت :دار الكتـب العلميـة، ١٩٨٧م.

٥.جمال نجم، **لغة الشعر في القرنين الثاني والثالث الهجريين،** الطبعة الأولى، عمان: دار زهران، ٢٠٠٣م.

٦.زهير المنصور، ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي، **مجلة جامعة أم القرى**،ج١٣،العدد ٢١، رمضان ١٤٢١هـ.

٧.عثمان أمين، **فلسفة اللغة العربية**، القاهرة :الدار القومية للتأليف والترجمة، ١٩٦٥.

٨.عز الدين إسماعيل، **الأسس الجمالية في النقد العربي**،(د. ط)، القاهرة: دار الفكر العربي، ،١٩٩٢م

٩.المتنبي، **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، ناصيف اليازجي، (د. ط)، بيروت:دار القلم، د.ت.

١٠.محمد أبو موسى،**خصائص التراكيب**، الطبعة السادسة، القاهرة :مكتبة وهبة، ٢٠٠٤م.

١١.محمد العبد،**إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي**، الطبعة الأولى، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٨م.

١٢.محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري**، الطبعة السادسة، الدار البيضاء وبيروت : المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م،

١٣.نازك الملائكة، **الصومعة والشرفة الحمراء**،الطبعة الثانية، بيروت:دار العلم للملايين،١٩٧٩م.

الأسطورة ووظائفها في ديوان عبد الوهاب البيَّاتي

الدكتور خالد عمر يسير*

الملخَّص

يتناول البحث الأسطورة ووظائفها في ديوان عبد الوهاب البيّاتي، ويبيّن مفهومها لغة واصطلاحاً، ويتعرّض إلى دوافع الأسطورة لدى الشاعر: الدوافع الذاتيَّة وهي ذات صلة باهتمامات الشاعر والدوافع الفنِّيَّة، وهي ذات صلة بطبيعة الشعر.

ويتناول أيضا توظيف الأسطورة في شعره، فقد وظَّفها البيَّاتي توظيفا فكريا لخدمة أغراض سياسيَّة واجتماعيَّة،وللتعبير عن قلق الإنسان وخوفه ومعاناته،وتوظيفا جماليا لإغناء النص الشعري فنِّيا ، ولإبراز أبعاد جماليَّة فيه ذات صلة بالتكثيف و الإيحاء، و بأسطرة الواقع، وذات صلة بإعادة الأسطورة إلى أرضها ثانية.

كلمات مفتاحيّة: مفهوم الأسطورة، توظيف الأسطورة، الأسطورة والقارئ، التناص.

المقدمة:

يُعدُّ البيَّاتي واحدا من الشعراء الروّاد الذين يمثِّلون المدرسة الشعرية الجديدة. لقد غمس روحه في قضايا وطنه،وتكوَّن لديه إحساس عميق بزيف الحضارة -مدينة، وإنساناً، وسلطة-، ولجأ في تعبيره عن ذلك إلى وسائل فنية جديدة: القناع، والشخصيَّة التراثية، والمونولوج، والأسطورة: «هذا وغيره قادني إلى إيجاد الأسلوب الشعري الجديد الذي أعبِّر به، لقد حاولت أن أوفِّق بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر، وتطلَّب هذا مني معاناة طويلة في البحث عن الأقنعة الفنيَّة، ولقد وجدت هذه الأقنعة في التاريخ، والرمز، والأسطورة»[١] وقد أولاها اهتماما كبيرا، وراح يتتبعها في منابعها المتنوِّعة -بابليَّة، ومصريَّة،وعربيَّة، وغير ذلك- حتى أصبحت جزءاً من وعيه الفكري، وبنية راسخة في نسيج شعره: أسطورة أعيش بين عالم يموت / وعالم يولد من جديد [٢]

والقارئ لشعره يلحظ بوضوح ظلالا أسطورية حتى في أشعاره التي تخلو من الأسطورة.

---

* - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تشرين، سوريا.

تاريخ الوصول: ١٣٩١/١١/١٤هـ.ش= ٢٠١٣/٠٢/٠٢م تاريخ القبول: ١٣٩٢/٠٣/٠٨ هـ.ش= ٢٠١٣/٠٥/٢٩م

[١] البيَّاتي، عبدالوهاب، **ديوان عبدالوهاب البيّاتي**، ج٢، ص٣٦.

[٢] **المرجع السابق**،ج٢، ص٣٧٨-٣٧٩.

الأسطورة موضوع دخل أدبنا العربي الحديث شعرا ونقدا، وبدأت العناية بها منذ منتصف القرن الماضي –تقريبا–، وقد تناولتها دراسات كثيرة كما فعل د. عز الدين إسماعيل في كتابه "**الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**"، ود. أنس داود في كتابه "**الأسطورة في الشعر العربي الحديث**"، ود. يوسف حلاوي في كتابه "**الأسطورة في الشعر العربي المعاصر**" ود. سعد الدين كليب في رسالة أعدّها لنيل درجة الماجستير: "**الأسطورة والرمز في الشعر المعاصر في سورية**" وغيرها، و لم تتطرق هذه المؤلفات إلى الأسطورة في شعر البيّاتي.

أما الدراسات التي تعرضت لشعره، فنذكر منها دراسة الأستاذ طرّاد الكبيسي: "**مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البيّاتي**" التي خصصت لدراسة الأسطورة في شعره، واتجهت اتجاهاً تاريخياً وفلسفياً، ودراسة الباحثة ريتا عوض في كتابها "**أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**" التي تناولت فيها أسطورة واحدة فقط هي أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، وتعرضت لاستخدام البيّاتي لها، أما دراسة د. محسن اطيمش في كتابه "**دير الملاك دراسة نقديَّة للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**" فقد تناولت الأسطورة من حيث هي ظاهرة جديدة في الشعر العراقي الحديث، وهناك دراسات أخرى.

وتأتي أهميّة هذه الدراسة من حيث إنّها تناولت الأسطورة في ديوان البيّاتي، من زوايا مختلفة، ومن حيث إنها تناولت توظيفه لها، ثمّ إنّها تعبير عن رأي الباحث في أهميّة الأسطورة في ديوانه، إنها محاولة تلقي ضوءاً جديداً ينضمّ إلى أضواء أخرى سُلِّطت على شعره ولا تزال.

قام البحث على دراسة النص الشعري: قراءة، وتحليلا، وتذوقا بغية استجلاء توظيف الأسطورة فيه، وجمالياته، واستفاد من المنهج التاريخي حين تتبَّع أحاديث الشاعر النثرية، والتطوُّر الذي أصاب استخدامه للأسطورة، ومن المنهج النفسي حين استفاد من انعكاس سيرة البياتي على شعره.

تعريف الأسطورة:

يقول صاحب اللسان في مادة /سطر/: «السطْر، والسطَرُ: الصفُّ من الكتاب والشجر و النخل ونحوها... والأساطير: الأباطيل، والأساطير: أحاديث لا نظام لها، واحدها إسطار، وإسطارة بالكسر، وأُسطيرٌ، وأُسطيرةٌ، وأُسطور، وأُسطورة بالضم.».[1]

ولا يختلف الفيروز آبادي عن متقدِّمه في شرح مادَّة «سطر»، إذ يرى أنَّ السطر هو: «الصف من الشيء كالكتاب والشجر وغيره. جمع أَسطُر وسُطُور و أسطار. جـج أساطير.....والأساطير

[1] ابن منظور، **لسان العرب**، ج ٣، ص٢٠٠٧.

الأحاديث لا نظام لها جمع إسطار وإسطير بكسرهما وأُسطور وبالهاء في الكل، سطّر تسطيرا ألَّف....».[١]

يُجمع هذان المعجمان على معنيين: الأول هو الصف من الشيء، وهو المعنى الطبيعي والأولي لمادة —سطر— تطور مع مرور الزمن إلى المعنى الثاني، وهو الأباطيل والأحاديث العجيبة التي لا نظام لها. ويعتقد أنَّ التعريف الثاني الذي اتفقت عليه هذه المعاجم —وربما غيرها— قد وضع في اعتباره مفهوم الإله الواحد في الإسلام حينما أراد أن يضع حدا للأسطورة؛ فذكرُ الآلهة فيها وتعددها جعل المسلمين يسمونها بالأباطيل، وجعلهم يحجمون عن ترجمتها.

ووصفُ الأساطير بالأباطيل أمرٌ لا يتوافق وطبيعة أصحابها ومبتكريها الذين لم يريدوا بها باطلا، ثمّ إنها تمثل مرحلة فكرية في حياة البشرية، مرحلة يعبِّر فيها الإنسان عن علاقته بالعالم، وعن تفسيره لما يجري حوله، وعن رؤيته له. وهذا ما ذهب إليه جيمس فرايزر حين قال: «نستطيع أن نحدد معنى الميثولوجيا بأنَّها فلسفة الإنسان البدائي»، وهي «وثائق عن التفكير الإنساني، وهو لا يزال في حالة الجنين».[٢]

وينظر إليها آخرون على أنَّها تمزج بين الواقع والخيال، وهذا ما ذهب إليه صاحبا كتاب "**معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**"، هي «قصَّة خرافيَّة، يسودها الخيال، وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حيَّة ذات شخصيَّة ممتازة، وينبني عليها الأدب الشعبي»[٣]. وهذا ما ذهب إليه د.أنس داود، وجبُّور عبدالنور اللذان ينظران إلى الأسطورة على أنَّها مزج الواقع بالخيال ويزيد الرواة فيها مع مرور الزمن، فتصبح غنيَّةً بالأخيلة والأحداث والعقد.[٤]

ومن الباحثين مَن يُبرز فيها الجانب الديني مثلما فعل ميرسيا إيلياد حين قال:«تروي الأسطورة تاريخاً مقدَّساً، وتخبر عن حدث وقع في الزمن الأوَّل زمن "البدايات" العجيب، تذكر كيف خرج واقع ما إلى حيِّز الوجود بفضل أعمال باهرة قامت بها كائنات خارقة عظيمة سواء كان ذلك الواقع كليا

[١] الفيروز آبادي، **القاموس المحيط**، ج٢، ص٤٩.

[٢] فرايزر، جيمس، **أساطير في أصل النار**: ترجمة يوسف ثلب الشام، ص٥و٦.

[٣] وهبة، مجدي ، وكامل المهندس ، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب** ،ص٣٢.

[٤] ينظر: داود، أنس ، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، ص١٩.

وينظر: عبد النور، جبور، **المعجم الأدبي**، ص١٩.

مثل: الكون، أو جانبا منه،كأن يكون جزيرة أقام فيها الناس، أو نوعا من النبات، أو سلوكا إنسانيا، أو مؤسسة اجتماعية».[١]

ومنهم من يولي اهتمامه إلى الجانب الخيالي فيها: إنَّ«مفهوم الأسطورة يشمل كل ما ليس واقعيا، أي كل ما لا يصدِّقه العقل، فكل قصَّة تعتمد على أسس غير علميَّة، لا يكون ثَمَّة شك في أنَّها نتاج لخيال أسطوري».[٢]

ويُنظر إليها في المصطلح النقدي على أنَّها «سرد قصصي لا يمكن إسناده إلى مؤلِّف معيَّن، يتضمَّن بعض المواد التاريخيَّة إلى جانب موادّ خرافيَّة شعبيَّة أَلِفَها الناس منذ القدم. مثال ذلك قصص الزير سالم وعنترة»[٣]. وعلى أنها وسيلة تدعِّم الرؤيا يلجأ إليها المبدع في سعيه نحو خلق مدينته الفاضلة[٤]، ويريد من خلالها أن يصل الماضي بالحاضر، فالتراث الإنساني ضروري، وربما لابد منه لربط ماضي الإنسان بحاضره، ذلك أنَّ الحضارة الإنسانيَّة سلسلة متتابعة ومتكاملة من صراع الإنسان مع الحياة، وبقدر ما ننظر إليها على أنَّها وحدة لا تتجزأ بقدر ما نكون قد نجحنا في فهمها وسبر أغوارها وتجاوز عقباتها.

ويعمِّق هذه النظرة طرّاد الكبيسي، الذي يرى أنَّه «عندما يُوصَل الماضي بالحاضر، والأسطورة بالحقيقة، والناقص بالمثال، وتتآلّف أجزاء الكون في وحدة الوجود الإنساني الأغنى، حينئذ تولد المعجزة، إنَّه يجري بفهم إلى الحياة، عجيب،... مثلما يجري كلام النبيين ودم الشهداء».[٥]

دوافع البيّاتي إلى الأسطورة:

أ- دوافع ذاتية:

يرى بعض النقاد أنَّ غنى عالم البيَّاتي الأسطوري والمعرفي غير متناهٍ، ويصعب أن نرى له مثيلا في الشعر العربي - إلا نادراً — مثل المعري في عصره، فهو يضرب في جذور حضارات عريقة ومتعددة. وإنه يبدو من أكثر الشعراء العرب التصاقا بالأسطورة التي غدت جزءاً بارزاً في بناء قسم كبير من شعره[٦]، وربما كان لمنفاه ولغربته التي مات فيها دور في لجوئه إلى الأسطورة، فهو يرى أنَّ «النفي

[١] إيلياد، ميرسيا، **ملامح من الأسطورة:** ترجمة حبيب كاسوحة، ص١١.

[٢] زايد، علي عشري ، استدعاء **الشخصيَّات التراثيَّة في الشعر العربي المعاصر**، ص٢٢٠.

[٣] وهبة، مجدي، وكامل المهندس، **معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب**، ص ٣٣.

ويُنظر: داود، أنس، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، ص١٩.

[٤] ينظر: الكبيسي، طرَّاد، **مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي**، ص٣٢.

[٥] **المرجع السابق**، ص٥.

[٦] ينظر: الكبيسي، طرَّاد، **مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي**، ص٣٣.

والغربة إذا ما طال بهما الأمد قد يُلقيان بالفنَّان في رحاب أرض خرافية، وقد تستحيل العودة منها أبداً»[١]، وكأنَّه كان يتحدَّث عن نفسه ويتنبَّأ بما سيحصل لها في المستقبل، وقد صدقت نبوءته؛ لأنَّ الأسطورة ظلَّت ركنا بارزا في بنائه الشعري، وقضى نحبه في الغربة في دمشق دون أن يحقق حلم العودة إلى وطنه.

ورأى البيَّاتي الأسطورة – ولاسيَّما أساطير الموت والانبعاث – معادلا موضوعيا لما عاناه وهو صغير: «ولكن الطفل الذي كنته، والذي انحدر من أعماق قرية فقيرة حُكِم عليها بالصمت منذ آلاف السنوات... فالحياة التي عاشها هذا الطفل كانت أشبه بالموت نفسه، أو بأطلال دارسة مهجورة ولكنَّها بلا أساطير. كنَّا نعاني الموت و نتنفَّسه، وكانت المقبرة قبالنا، فلا يمرُّ يوم إلاَّ ونرى الموتى الذين يُشيَّعون إلى مثواهم الأخير... فالموت موت الإنسان والحيوان كان أمرا مألوفا لدينا..لقد كان الموت يتربَّص بنا في كل مكان»[٢]. تعلِّق الباحثة ريتَّا عوض على تأثير هذه المرحلة على شعر البيَّاتي قائلة: «استطاع البيَّاتي في هذه المرحلة بالرمز والأسطورة أن يوحِّد بين تجربته الذاتيَّة الخاصَّة وبين التجربة الإنسانيَّة العامَّة التي تسكن لا وعيه، وكانت قضيَّته الأساسيَّة هي الفقر ومواجهة الموت في الريف العراقي حيث عاش طفلا، فالحياة التي عاشها هذا الطفل «البيَّاتي» أشبه بالموت نفسه».[٣]

لقد وجد البيَّاتي في الأسطورة ملاذا له، يحمِّلها همومه وأحلامه، ويغني عالمه الفكري بها، وراح يبحث فيها عن بطل أسطوري «يحوِّل هذا القشَّ والطين المقدَّس بحركة من يده إلى لهب... إلى ثورة... بل إنِّني أحلم وأنا أبحث أنَ يتحوَّل هذا الزحام الهائل نفسه إلى هذا البطل الأسطوري – التاريخي»[٤]. هذا اللهب الأسطوري والثورة المشتعلة في داخله، وإحساسه المرير بزيف المدينة وزيف ساكنيها الذين استعاروا أزياء من كل عصر حتى فقدوا شخصيتهم الحقيقية.

ذلك كله دفع شاعرنا إلى البحث عن مدن العشق، والاستعانة بالمدائن الأسطورية وأبطالها للتخلُّص من زيف مدننا المعاصرة، ولتحميلها أفكاره ومشاعره، أو لتكون بين وسائل عدَّة تنقلنا إلى عالمه الشعري الذي استطاع البيَّاتي من خلاله أن يؤثِّر فينا.

ب– دوافع فنِّيَّة:

لقد تأثَّر معظم شعرائنا العرب بأمثالهم من الغربيين، ولاسيما ت، س، إليوت، الذين تواصلوا شعريا مع التراث الفكري الإنساني تواصلا موسَّعا وعميقا، فبرز في شعرهم في صور متعددة – القناع،

و: اطيمش، محسن، **دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، ص١٤٤، و١٤٥.

[١] البياتي عبد الوهاب، **ديوان عبد الوهاب البياتي**، ج٢، ص٢٣.

[٢] **نفس المصدر**، ص٨٢، و٨٣.

[٣] عوض ، ريتَّا ، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**: ص١٧٥.

[٤] البياتي، عبدالوهاب، **ديوان عبدالوهاب البيَّاتي**، ج٢، ص٥٠.

والأسطورة، والمنولوج، وغير ذلك -، فحذا شعراؤنا حذوهم بغية إكساب الشعر العربي الحديث أبعادا إنسانية وسمات فنية جديدة، ومن هؤلاء الشعراء عبدالوهاب البياتي الذي يرى أنَّ «المعاناة والصمت والموت والثورة المضادة التي شملت العالم، والرحيل المستمر من منفى إلى منفى، وموت الثائر العظيم جيفارا... هذا وغيره قادني إلى إيجاد الأسلوب الشعري الجديد الذي أعبِّر به، لقد حاولت أن أوفِّق بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر، وتطلَّب هذا منِّي معاناة طويلة في البحث عن الأقنعة الفنِّيَّة. ولقد وجدت هذه الأقنعة في التاريخ والرمز والأسطورة».[1]

ويولي الشاعر الأسطورة أهمِّيَّة كبيرة في الشعر في قوله: «إنَّ الرمز والأسطورة والقناع أهم أقانيم القصيدة الحديثة، وبدونهم تجوع وتعرى، وتتحوَّل إلى مشروع أو هيكل لجثة ميِّتة»[2]، ويبلور الشاعر هذا الموقف من الأسطورة ويزيد عليه بعد أكثر من عقدين من الزمن حين يقول: إن «استخدام الأسطورة ضرورة لبناء معمار القصيدة الحديثة، وهي محاولة إبداعيَّة لتجنيب القصيدة الوقوع في المباشرة والغنائيَّة التي تكاد تطغى على الكثير* من شعرنا العربي الحديث، وهذا الاستخدام بالنسبة لي هو نتيجة من نتائج تطوري الفكري والثقافي. فأنا باحث دؤوب عن ينابيع الشمس. وقد اعتمد شعري منذ بدايته على المغامرة الوجوديَّة واللغويَّة والأسطوريَّة، لذلك ابتعد عن التقريريَّة والمباشرة والثرثرة»[3]، فالمثاقفة مع الغرب على المستوى الشعري أعطت شعرنا العربي الحديث ملامح جديدة طوَّرته، وأغنته، وتفاوت الشعراء في استفادهم من ذلك تفاوتا بيّنا، وربما كان البيَّاتي من أكثرهم استفادة منها، ومن أكثرهم تطويرا لشعره، محتلا بذلك مكانة بارزة في الريادة من جهة وفي التميُّز من جهة أخرى.

توظيف الأسطورة :

تتنوَّع نظرة الباحثين إلى وظيفة الأسطورة، فبعضهم يعزو إليها دورا حضاريا، فقد درس بروتسلاف مالينوفسكي الأسطورة من حيث وظيفتها الحضارية، فقال: «إنها تدعم التقاليد الاجتماعية، وتضفي عليها قيمة كبرى ومكانة عليا بإرجاعها إلى حقيقة ماورائية سامية، ورأى أن الأسطورة ركن أساسي من أركان الحضارة الإنسانية، تنظم المعتقدات وتعززها، وتصون المبادئ

[1] البياتي، عبدالوهاب، **ديوان عبدالوهاب البياتي**: ج٢ ، ص٣٦ و٣٧.

[2] اطيمش، محسن، **دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، ص١٢١.

* الصواب: كثير

[3] الفعود، عبد الرحمن محمد، **الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل**، ص٥٨.

لأخلاقية وتقوّيها، وتضمن فعالية الطقوس وتنطوي على قوانين عملية لحماية الإنسان»[١]. هذا المنظور الحضاري الديني يؤكده ميرسيا إيلياد في كتابه "ملامح الأسطورة" في قوله: «إنها تعبّر عن المعتقدات والشرائع، وتبرز شأنها، تصون المبادئ الأخلاقية وتفرض العمل بها، تكفل فعالية الاحتفالات الطقسية، وتقدم القواعد العملية المتصلة بشؤون الحياة اليومية».[٢]

ويرى هذا الباحث وظيفة أخرى أساسية: «تتمثل في الكشف عن النماذج المثالية لكل الطقوس ولكل الفعاليات الإنسانية ذات الدلالة»[٣]، ويقوم النموذج – على مستوى الفعل والشخصية – بدور هام في الأدب؛ لأنه يمثل القدوة التي تتبع في الحياة.

وينظر ريتشارد تشيس في كتابه "البحث عن الأسطورة" في وظيفتها، فيرى أنها تشترك مع الشعر في الوظيفة التطهيرية[٤]، ويضيف يونغ إلى جانب الوظيفة التطهيرية وظيفة أخرى معرفية: «بل وظيفتها إعطاء معرفة: الأحلام تعطينا معرفة بأنفسنا».[٥]

يُعدُّ استغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديث من أجرأ المواقف الثورية فيه وأبعدها تأثيرا، ففي ذلك استعادة للرموز القديمة واستخدام لها في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي المعاصر، وارتفاع بها إلى أعلى مقامٍ وتحويل للتاريخ إلى لون من الأسطورة؛ فهي تصل بين الإنسان والطبيعة وبين حركة الفصول وتناوب الخصب والجدب، وبذلك تكفل نوعا من الشعور بالاستمرار، وتعين على تصوُّر واضح لحركة التطور في الحياة الإنسانية.

وتُعين الشاعر أيضا على الربط بين الماضي والحاضر، وعلى التوحيد بين التجربة الذاتيَّة والتجربة الجماعيَّة، وتنقذ القصيدة من الطابع الغنائي، وتفتح آفاقها لقبول ألوان عميقة من القوى المتصارعة. لهذه الأسباب ولغيرها راح الشاعر الحديث يبحث عنها ويعتمدها أنّى وجدها، لا يعنيه في ذلك منبعها، وأخذ يحمِّلها من فكره ومعاناته وتطلعاته، فهي لدى أدونيس للهدم والبناء، لهدم ما هو زائف في حياتنا المعاصرة، ولرسم النموذج البديل كما في أسطورة الفينيق، وهي لفضح زيف المدينة وأهلها، ولتعرية المجتمع وفضحه عند البياتي، وهكذا يوظِّفها كلٌّ شاعر تبعا لاهتمامه وتطلعاته.

---

[١] عوض، ريتا، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث:** ص٢٠.

[٢] إيلياد، ميرسيا، ص٢٩.

[٣] **المرجع السابق،** ص١٤.

[٤] ينظر: صبحي محي الدين، **النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم،** ص١٠٦.

[٥] **المصدر السابق،** ص١١٢.

أ- الوظيفة الفكريَّة:

عانى البيَّاتي من العذاب والغربة -بأنواعها- والنفي معاناة هي - مهما كبرت أو صغرت - صورة من صور معاناة البشر، ومن معاناة الإنسان في وطنه، هذا الإنسان الذي يحاول عبثا أن يتخلَّص «من مخلب الوحش العنيد»:

عبثا، نحاول -أيُّها الموتى- الفرار / من مخلب الوحش العنيد

من وحشة المنفى البعيد / الصخرة الصمَّاء، للوادي، يدحرجها العبيد

«سيزيف» يبعث من جديد، من جديد / في صورة المنفي الشريد[1].

الشاعر يومئ إلى مأساة وطنه التي دفعت به إلى المنفى، وإلى اجترار العذاب والتشرُّد، واستخدم أسطورة سيزيف للتعبير عن صور العذاب والآلام المتجددة التي يواجهها الإنسان في عصرنا، وكأن معاناة إنسان اليوم هي امتداد لمعاناة إنسان الأمس البعيد «سيزيف»، والتعبير بالفعل «نحاول، وبالفعل يدحرجها العبيد» بصيغة الجمع يجعل من معاناة الشاعر جزءاً من معاناة الإنسان في كل مكان، فهو يعلم أنَّ عالمهم صحارى وسدود، وأنَّهم عبيدٌ مستغَلُّون، وهنا يتوحَّد الجزء بالكل، والخاص بالعام، وتأتي أسطورة سيزيف لتحتضن هذه المعاناة، ولتجعلها امتداداً لبحث الإنسان منذ فجر التاريخ عن ميلاد فجر يوم جديد يحمل معه خلاصه.

وتكون الأسطورة أحيانا للتعبير عن فكرة الانبعاث والتجدُّد التي شغلت عدة دواوين، منها: «الذي يأتي ولا يأتي، والموت في الحياة، والكتابة على الطين» والأساطير التي ترمز إليها كثيرة، منها: تمُّوز، ولعازر، والمسيح، وأوزوريس، وعشتار، وفينيق، وغيرها، وهذه الأساطير مبثوثة في أشعاره معبِّرة عن فكرة الموت في الحياة وعن أفكار أخرى، ففي قصيدته «مرثيَّة إلى أخناتون» تظهر هذه الفكرة جليَّة واضحة: يا أيُّها المعبود / أنت الذي يعيش في الحقيقة / ممجَّدا مباركا قدُّوس / تصعد في طفولة النهار / وموته الفاجع في الكهولة / من أفق الشرق إلى الغرب على عباب بحر النور والبخُّور / متوَّجا بزهرة اللُّوتس والثعبان / حيًّا جميلا خالدا معبود / وعاشقا معشوق / شمس النهار أنتَ، في جلالك العظيم / وضعت نيلا في السماء، وصنعت منه أمواجا على الجبال / تسقط والحقول / إنك في قلبي ترى مدائن الموت وأهراماتها والبحر / والسحاب / إنك لا تموت / إنك لا تفنى إلى الأبد / إنك لا تعطش في سفينة الشمس ولا تجوع / ولا يدبُّ الشيب في شعرك أو تنفى إلى أصقاع / موت النور / تحترق السماء من أجلك والنيل على غدائر الأرض / وفوق صدرها الحنون / يلثم أطرافك في جنون /

[1] البياتي عبد الوهاب، **ديوان عبد الوهاب البياتي**، ج١، ص٢٦١.

يفيض بالسحر وبالغموض / يمنح معشوقاته الجواهر الحمراء / والنار والنجوم والأطفال / يحمل أوجاعي إلى البحر وحزن البشر الفانين.[١]

إنَّ البيَّاتي يسكب على النشيد من روحه ومن أوجاعه وأوجاع البشر الفانين، ويحيل الإله إلهاً جديداً، وعاشقاً امتلأ قلبه بحب الحق والخير والجمال، ولذا فإن شاعرنا منفي من محيط الآلهة الطغاة مثل بروميثيوس –سارق النار–، ومثل أخناتون قائد أول ثورة ثقافية في التاريخ القديم، ومثل أوزوريس الذي مزَّقه الطغاة إرباً إرباً، ونثروا لحمه. فاستخدام الأسطورة –هنا– تعبير عن استمرارية الحياة ولا نهائيتها، قد تتبدل، ويجري عليها التطوير والتحوير في أثناء سيرورتها، ولكنها لا تتلاشى؛ لأنها جزء راسخ في الطبيعة وفي فكر البشر.[٢]

وقد عبَّر الشاعر في ديوان "الموت في الحياة" من خلال الرمز الذاتي والجماعي عن القلق الروحي والمادِّي، قلق الإنسان الباحث عن تغيير مصيره، وواقعه المر: مملكة الموت على أسوارها الحرَّاس / يرنِّق النعاس / عيونهم، فلتُفتح البوَّابة / وليدخل الغالب والمغلوب / فالفجر في الدروب / عمَّا قريب؛ يوقظ الحرَّاس / ويقرع الأجراس[٣].

إنَّ مملكة الموت أسطورة وردت إلينا من الحضارات القديمة، وهي عندهم في العالم السفلي، لها عالمها المختلف عن عالمنا، أما عند البيَّاتي فتتحوَّل إلى مدينة معاصرة، غلب النوم أهلها، و«تساوى الغالب والمغلوب أمام الموت والعقم واليباس، وحين جاء... الإنسان المعاصر ظلَّ عريان أمام السُّور، ولم يستطع دخول العالم، والتمتُّع بخيراته»[٤]، ولكن خطوات الفجر قادمة لإيقاظهم: «والبيَّاتي يريد هنا أن يزاوج بين حقيقة الموت وحقيقة الحياة في عصرنا الراهن. فالجميع* يأخذهم الموت... الغالب والمغلوب... ولكن الفجر حين سيأتي، فلن يكون إلَّا فجر المعذَّبين والمظلومين... ومع هذا التفسير المبسَّط نحسُّ بإيحاءات عميقة تتركها الكلمات في وجداننا، وربما يكون من الأفضل أن لا نعبِّر عنها»[٥]. تبدو مساحة الأمل في رؤيا البياتي في المقطع الشعري واسعة، برزت من خلال «الأبواب

---

[١] **المصدر السابق**، ج٣، ص١٢٨.

[٢] ينظر الكبيسي، طرَّاد، **مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي**، ص٤٠.

[٣] البياتي، عبد الوهاب، **ديوان عبد الوهاب البياتي**، ج٢، ص٢١٤.

[٤] صبحي، محيي الدين، **الرؤيا في شعر البيَّاتي**، ص٢٥٦.

* الصواب: فجميعهم.

[٥] داوود، أحمد يوسف، **لغة الشعر**، ص٣١٠.

المفتوحة، ومن الفجر الذي يملأ الدروب، و من الحراس الذين سيستيقظون، و...» ويلاحظ –هنا– أنَّ الشاعر حوَّل الواقع إلى ما يشبه الأسطورة، فهو يحدثنا عنه بلغة أسطوريَّة واضحة.

وفي ديوان "الموت في الحياة" استطاع أن يعبِّر عن قلق الإنسان ومعاناته، وأن يحقق فيه بعض ما كان يطمح إليه: «فمن خلال الرمز الذاتي والجماعي، ومن خلال الأسطورة والشخصيَّات التاريخيَّة القديمة والمعاصرة، ومن خلال فكرة الثورة التي هي عبور من خلال الموت، ومن خلال وحدة الزمان والموت في الحب، عبَّرتُ عن سنوات الرعب والنفي والانتظار التي عاشتها الإنسانية عامة والأمَّة العربيَّة خاصَّة، ومن خلال مرآة نفسي أنا أيضا، كما حاولتُ أن أنفذ وأغوص إلى أعماق التراث العربي والإنساني؛ لأجد فيه السمات الدالَّة والملامح والوجوه والأقنعة ذات الدلالة المتجدّدة؛ وقد وجدتها».[١]

إنه يغوص إلى أعماق التراث الإنساني باحثا عن الرموز الأسطورية وغيرها التي تساعده في إبراز إمكانية انتصار الحياة على الموت، وتحقيق العدالة بين البشر، ففي قصيدة "النبوءة"[٢] يظهر التراث الإنساني حاضرًا، فقد جمع فيها البيَّاتي بين الأسطورة اليونانية، والمثل العربي: تأكل الحرَّة ثدييها إذا جاعت وفي أرض الملوك الفقراء/زهرة الدفلى على جدول ماء/ تتعرَّى في حياء/ وأنا أكتب فوق الطين ما قال المغنِّي للمساء/ وأعرِّي الكلمات/ وتعاويذ البغايا الكاهنات/وأرى نهر دم يصبغ مرآة وجوه الملكات/ورحيل العربات/في سهوب الشرق والنار وصمت الكائنات/آه من عري سماء الكلمات/تحتها أرقد قشًا، مومياء/صامتاً أنتظر البعث ألوف السنوات/حاملاً موتي معي، جوَّاب آفاق، بلا زاد وماء/كلَّما غيَّر مجراه الفرات/رقدتْ في قاعه روحي مع الصلصال والعشب حصاة/ آه من يجمع أشلائي التي بعثرها الكاهن في كل زمان/ و مكان/.

يتناص المقطع الشعري السابق مع المثل العربي المشهور:" تجوع الحرَّة ولا تأكل بثدييها" بأسطورة "دفنة" الحورية الرائعة الجمال، التي هام بها "أبُولون"، ولاحقها حتى كاد أن ينالها، فاستحالت بمعونة الإلهة شجرة غار.[٣] ويرمز الماء في الفكر الأسطوري إلى التطهير الذي يحفظ للإنسان عفته[٤]، فـ "دفنة" التي استحالت إلى زهرة على ضفاف المياه حافظت على عفتها، وعفة من أراد اغتصابها، وأعتقد أن هذه الرمزية كانت حاضرة في فكر الشاعر حين أنشأ هذا النص. يوحي فضاء القصيدة بالجوع

---

[١] البياتي، عبد الوهاب، **ديوان عبد الوهاب البياتي**، ج٢، ص٤٢.

[٢] **المرجع السابق**، ص٤٢١.

[٣] ينظر: عثمان، سهيل، والأصفر، عبدالرزَّاق، **معجم الأساطير اليونانيَّة والرومانيَّة**، ص٢٥٥.

[٤] ينظر: فراي، نورثروب، **نظرية الأساطير في النقد الأدبي**: ترجمة: حنا عبود، ص٥٠

والاغتصاب، وعجز الإنسان –الشاعر– عن تجاوز هذا الفضاء المرعب، ومع ذلك فهو ينتظر ألـوف السنوات، ويجمع أشلاءه، ونذوره، ونذوره التي بعثرها رجال الدين في العصور كلّها.

وتخرج الأسطورة أحيانا عن حدودها الفردية والقطرية لتشمل الإنسان بغض النظر عن انتمائـه المكاني؛ لأن «العالم الذي نعيشه اليوم عالم يكتنفه التناقض، ويعمه الاحتجاج، وتتسع فيـه ثغـرات الخراب، وتؤطره المدنية بهالة من القوانين والأنظمة التي تحدُّ من حرية الإنسان وتكبِّل طوقه إلى معانقة طبيعته السمحة تنشد البساطة والاطمئنان فراحت العلاقات تتدهور، وأضحى كل شيء يقاس بمعيـار مادي، وأضحى الإنسان متغربا في واقعه إذ لم تعد العلاقات التي كانت تنبض بالوجدان حميمة دائمة، إنما احتواها التناقض والتذبذب، وأمسى القلق جوهر الأشياء في عالم متضاد يشكو الأرق والتـبرم»[1]، وكأن الأسطورة محاولة من الشاعر لاسترداد بعض الأشياء التي فقدناها، فتبـدو «وكأنهـا لم تفقـد إطلاقا، ولكن بوسعنا بذل المحاولة لوعيها والإحساس بوجودها وأهميتها»[2]، فتصـبح الرؤيـا شـاملة ومتَّسعة ومصوِّرة حالة القهر والرعب التي يعانيها العالم في أيّامنا نتيجة أعمال لا إنسانيَّة يرتكبها الطغاة الذين يتحدَّث عنهم، ويرى شاعرنا نفسه جنديا يشارك البشريَّة في كفاحها ضـدَّهم: قاتلـتُ مـع الإسكندر الأكبر في فارس لكنِّي / مع ا لمراكب –الطيور– أبحرتُ إلى زماننا هذا: معـي / شـهادة التطعيم والبطاقة الشخصيَّة./ الأنهار كانت ترتدي أكفانها / رأيت ««نيرودا»» مع الهنود في مـذابح ««الأنديز»» في / مطارح القارَّة حيث الجوع والإنجيل والمنشور في / الشوارع العاريـة –المسـالخ– السجون / حيث المدفع –الدبابة– البيان في الإذاعة الجريدة الصفراء / يُنهي دورة الفصـول / يَلـوي عنق الوردة،/ قاتلتُ مع الإغريق في مجاهل الشرق، / وقعتُ، وأنا أمارس السحر، أسيرا، / فتعلَّمتُ من الأنهار: كيف أحمل النار إلى زماننا هذا/ وأصطاد لك الفراشة الوعل –الغزال– القمـر./ المنجِّمـون احتشدوا في مدن الطفولة/ الحلَّاج كان بقميص الدم مصلوبا / وكان قائد««الزنج»» علـى الفـرات يُنهي لعبة الخليفة / الأبلهِ، لكن ملوك المال والبترول في.. ««الأنديز»» / حيـث الجـوع والإنجيـل والمنشور / كانوا يقتلون باسم عجل الذهب الطغاة في كل العصور./ حامل القربـان ألقـى وردة في النهر / قال: اشتعلي أيتها الأنهار في القارة باسم الفقراء / حامل القربان، قال: اشتعلي أيتها القارَّات.[3]

---

[1] علي، عبد الرضا، **الأسطورة في شعر السياب**: ص١٩.

[2] شتراوس، كلودليفي، **الأسطورة والمعنى**: ترجمة صبحي الحديدي، ص٩

[3] البيَّاتي، عبدالوهاب، **ديوان عبدالوهاب البيَّاتي**، ج٣، ص٣٥٦-٣٥٨.

إنَّ معاناة البيَّاتي جزء من معاناة البشر أينما كانوا وعذابه بعض من عذابهم؛ لذا نراه يضع يده في أيديهم لمواجهة طغاة هذا العالم، ويضمُّ صوته إلى أصوات الأحرار في كل مكان من أجل مكافحة هذا الطغيان. الأسطورة –هنا– أغنت التجربة الشعرية بما أضفت على النص من إيحاءات، وربما كان لمعاناة البشرية منذ الأزل حتى أيامنا هذه دور في مدِّ الباحث عن الكرامة والحريَّة بالطاقة والإرادة والعزيمة على إكمال دربه. وكأنَّ البيَّاتي يريد أن يقول لنا: «إنَّ طغاة العالم الجديد مثل طغاة العالم القديم، ولكن بأقنعة ولغات وأغنيات جديدة، ولكي يسهل اكتشاف هؤلاء ينبغي أن نعرف أولئك... ذلك أنَّ تاريخ وملامح الطغاة يكاد يكون واحدا... ولكن بصور مختلفة وأساليب متعددة... ولهدف واحد هو الخروج من /دوائر الأصفار/ إلى التحقُّق الإنساني.»[1]، وهنا يشكِّل تاريخ النضال ضد الاستبداد والظلم سلسلة متكاملة موغلة في القدم، فمعادلة الظالم والمظلوم، والسارق والمسروق وغيرها هي النضال ذاته من أجل قضيَّة واحدة، هي القضاء على الظلم والظالمين، ولكن تأتي في صور متعددة.

ويحدِّثنا الشاعر في قصيدة أخرى عن مدينة –لا يسمِّيها– ملأها الأوغاد الذين استنفذوا طاقة أبنائها، وهؤلاء الأوغاد يذكِّرون الشاعر بإله المال في الميثولوجيا اليونانية:

«مامون» والدولار يدعمه – بإزائها– والفكر والعدم
وصبيَّة تبكي، ومركبة يسطو على حوذيِّها خدم
وأرى بغايا ينتحبْن على حب تدوس رفاته قدم
وعيون شحَّاذ ملوَّثة ودما يسيل، وباعة وجموا
من أين؟ والأمطار تحجبهم عنَّا وسقف الليل ينهدم
إنَّا هجرناهم وليس لنا في أرضهم بعثٌ، ولا رمم[2]

إنَّ المدينة والأوغاد –عنوان القصيدة– اللذين يحدثنا الشاعر عنهما غير محدَّدَين؛ مما يجعل حديثه هنا متجاوزا حدود الزمان والمكان؛ لينطلق إلى رحاب البشرية جمعاء، وتأتي أسطورة /مامون/ إله المال في الميثولوجيا اليونانية لتعمِّق تجربة الشاعر، ولتزيدها غنى وشمولية، ولتؤكِّد أنَّ نضال الإنسان عميق في بعده الزماني، و مستمر حتى تحقيق أهدافه.

ويلاحظ – هنا – أن الأسطورة مقحمة على بناء القصيدة، و لم يستطع الشاعر أن يجعلها جزءا ملتحما في نسيجها، وهذا ينسجم مع طبيعة المرحلة الزمنية التي صدر فيها ديوان "أباريق مهشمة" عام ١٩٥٤ حين كان البياتي في مرحلة مبكرة جدا في التعامل مع الأسطورة.

---

[1] الكبيسي، طرَّاد، **مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي**، ص٢٠.

[2] البياتي، عبد الوهاب، **ديوان عبد الوهاب البياتي**، ج١، ص١٩٥.

ويتخذ شاعرنا الأسطورة أحيانا وسيلة لإيصال أغراضه السياسية إلى القارئ بغية تجنب مضايقات السلطة التي كان يقف في وجهها – شأنه في ذلك شأن معاصره السياب –، ولإثراء تجربته السياسية، فالأسطورة رمز يحمِّله آراءه في السياسة وأهلها.

إنَّ المنفى الذي عاشه نتيجة الأحداث التي طغت عليها سحب سوداء في بلاده دفعه إلى استخدام أسطورة سيزيف؛ ليشير إلى حالة الاضطهاد التي يعاني منها الإنسان العربي عامة، والعراقي خاصة: عبثا نحاول أيُّها الموتى الفرار / من مخلب الوحش العنيد / الصخرة الصمَّاء للوادي يدحرجها العبيد / سيزيف يُبعث من جديد من جديد / في صورة المنفي الشريد.[1]

يرى د. غالي شكري أنَّ «الوحش هنا ليس هو القدر أو لغز الوجود، وسيزيف ليس هو البشرية الضائعة... إنَّ الشاعر يومئ إلى مأساة وطنه التي دفعت به إلى النفي والتشريد والموت، بينما الوحش العنيد ما يزال يتربَّع على عرش السلطة في ذلك الوطن المعذَّب».[2]

فقد «التزم البياتي قضية الإنسان الثائر في الوطن العربي؛ لأن الإنسان العربي في كل مكان يواجه مسؤولية النهوض بالحضارة العربية وبعث أمجادها بالثورة. وقد كان لقضيتي فلسطين والجزائر أهمية خاصة في شعره».[3]

وفي موضع آخر تتحوَّل أسطورة صلب المسيح إلى رمز سياسي، يذكِّر بقضية فلسطين، فالصليب يتحوَّل إلى حدود أُقيمت بين الأقطار العربيَّة:

«يافا» يسوعك في القيود / عارٍ، تمزِّقه الخناجر، عبر صلبان الحدود / وعلى قبابك غيمة تبكي، / وخفَّاش يطير. / يا وردة حمراء، يا مطَر الربيع / قالوا وفي عينيك يحتضر النهار / وتجفُّ، رغم تعاسة القلب، الدموع، / قالوا: «تمتَّع من شميم، / عرار نجد، يا رفيق » / فبكيتُ من عاري / فما بعد العشيَّة من عرار / فالباب أوصده «يهوذا» والطريق / خالٍ، وموتاك الصغار / بلا قبور، يأكلون / أكبادهم، وعلى رصيفك يهجعون.[4]

فيسوع الذي صُلب على أرض فلسطين في الماضي، يُصلَب مثله -الآن- آلاف البشر، ويسوع الذي تعذّب وعانى يعاني مثله إنسان آخر في أيامنا هذه وعلى الأرض نفسها. يلتقي الصليب مع الحدود في أنهما سبب معاناة الإنسان في الماضي والحاضر، لقد جعل من الصليب معادلا لآلام الإنسان

[1] البياتي، عبد الوهاب، **ديوان عبد الوهاب البياتي**، ج١، ص٢٦١.

[2] شكري، غالي، **شعرنا الحديث إلى أين**، ص١٥١و١٥٢.

[3] عوض، ربتا، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**، ص١٥٥.

[4] البياتي، عبد الوهاب، **ديوان عبد الوهاب البياتي**، ج١، ص٢٨٣.

على مرِّ الزمان، كما يلتقي البطلان المعذَّبان –ماضيا وحاضرا– في المعاناة وعلى الأرض نفسها التي كانت شاهدا على هذه الآلام البشرية، وتأتي الأسطورة –هنا– لتربط بين معاناة البشر على مرِّ العصور. وهكذا يستمرُّ الطغاة في طغيانهم،ويستمرُّ الثوَّار في ثوراتهم. ويوظِّف أسطورة صلب المسيح في قصيدة "العرب اللاجئون"[١] للحديث عن معاناة الفلسطيني اللاجئ بأسلوب يتَّسم بالسخرية والغضب.

ب– الوظيفة الجماليَّة:

يرى د. عبد الرضا علي أن جماليات الأسطورة في الشعر العربي الحديث متعددة أبرزها: التداعيات، والمونولوج الدرامي، والديالوج – المحاورة – ؛ مما يجعلها تضفي استمتاعا إنسانيا على من يقرأ الشعر[٢]، ومما يضفي جمالا على القصيدة التي تتبنى الأسطورة قدرة الشاعر على الإسقاط على الواقع المعيش، وقدرة الأسطورة على تجاوز السياق التاريخي الذي ولدت فيه إلى سياق تاريخي جديد، فهي كما يقول هانز ميرهوف: «نسق لازماني، وهي لازمانية في كونها حاضرة أبدا كتذكير دائما بالعود الأبدي للشيء نفسه».[٣]

وإن استخدام البياتي للأسطورة في شعره أمده بطاقات جديدة غذَّته وأغنته، فصارت أكثر تكثيفا، وأكثر إيحاءً دون أن يشكِّل ذلك –غالبا– عبئا عليها، يقول البيَّاتي في قصيدته "هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي" التي برزت فيها أسطورة الموت والانبعاث: عبثا تصرخ فالليل طويل / وخطا ساعاته في مدن النمل حريق / كلَّما نادتك عشتار من القبر ومدَّت يدها، / ذاب الجليد / وانطوت في لحظة كلُّ العصور / وإذا بالليل ينهار وتنهار السدود / وإذا بالميِّت المدرَج في أكفانه يصرخ كالطفل الوليد / بعد أن باركه الكاهن بالخبز وبالماء الطهور / آه ما أوحش ليلاتي على أسوار آشور / مع الموت وأوراق الخريف / وأنا أصعد من عالمها السفلي نحو النور والفجر البعيد / ميِّتا أُبعث في درع الحديد / أيُّها الثور الخرافي الذي فوق دخان المدن الكبرى / يطير.[٤]

يريد أورفيوس إعادة حبيبته عشتار –آلهة الخصب– إلى الحياة وهو مستعدٌّ للتضحية بكل شيء من أجل إعادتها، ومعروف أنَّ "أورفيوس" لم يستطع إعادة عشتار. إنَّ انتقاء البيَّاتي لهذه الأسطورة دون غيرها من الأساطير التي تتضمَّن أبطالا فائزين: «ليدلَّ على مجاهدة وفجيعة تبلغ حدَّ اليأس أو

---

[١] **المرجع السابق**، ص٢٨٣.

[٢] ينظر: علي، عبد الرضا، **الأسطورة في شعر السياب**، ص٩٢ وما يليها.

[٣] اطيمش، محسن، **دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، ص١٢٢

[٤] البياتي، عبد الوهاب، **ديوان عبد الوهاب البياتي**، ج٢، ص٤٣٠.

تكاد. اليأس من أن تبعث حضارة هذه الأمّة مرّة أخرى بعد كلّ المحاولات والتضحيات في هذا السبيل».[١] يتساوى الشاعر مع "أورفيوس" في عمليّة البحث: "أورفيوس" يبحث عن "عشتار" والبيّاتي يبحث عن ميلاد إنسان جديد. شأنه في ذلك شأن الإنسان المعاصر الذي يريد إعادة حريته، و إعادة حقه في حياة كريمة. إن التكثيف في المقطع السابق يظهر على المستوى الفكري، فالإنسان منذ أتى إلى هذا الكون يبحث عن حريته، وعمّا يحافظ على كرامته، وما يعانيه في زماننا هذا سبقه إليه أجداده وآخرون كثر، وكأن مسيرته –ماضياً وحاضراً– واحدة. وعلى مستوى المكان فإن العراق –الآن– المناضل من أجل العدل والكرامة هو امتداد للعراق الموغل في القدم الذي احتضن شخصيات أسطورية باحثة عما يبحث عنه الآن. إن هذا التوحُّد في القصيدة على مستوى الفكر والزمان والمكان يغنيها ويمدُّها بطاقات من الإيحاء والتكثيف وغيرهما، ساعدت الأسطورة في إبرازها مساعدة كبيرة.

وتعيدنا لغة الأسطورة في شعرنا العربي الحديث، وفي شعر البياتي إلى أجواء تاريخية أسطورية، يقوم التشكيل اللغوي بدور واضح في ذلك. يقول البياتي في المقطع الثاني من قصيدته "قصائد حب إلى عشتار": نبتت لي أجنحه/ وأنا أحمل من منفى إلى منفى تعاويذ الملوك السَحرَه/ وزهور المقبره/ وعذابات الليالي الممطره/ مثل ماء النهر من تحت جسور العالم المشحون/ بالحقد، تلمَّست الضفاف المظلمه/ وتمزَّقت وناديتك باسم الكلمه/ باحثا عن وجهك الحلو الصغير/ في عصور القتل والإرهاب والسحر وموت الآلهه/ وتمنَّيتك في موتي وفي بعثي وقبَّلتُ قبور/ الأولياء/ وتراب العاشق الأعظم في أعياد موت الفقراء/ ضارعا أسأل، لكنَّ السماء/ مطرتْ بعد صلاتي الألف ثلجا ودماء/ ودمى عمياء من طين وأشباح نساء/ لم يَرَينَ الفجر في قلبي، ولا الليل/ على وجهي بكاء/ فمتى تنهل كالنجمة عشتار وتأتي مثلما/ أقبل في ذات مساء/ ملك الحب لكي يتلو على الميِّت سفر الجامعه/ ويغطِّي بيد الرحمة وجهي وحياتي الفاجعه/.[٢] يلاحظ قارئ المقطع عبارات تضعنا في أجواء أسطورية: «نبتت لي أجنحة، وتعاويذ الملوك السحرة، و الضفاف المظلمة، وموت الآلهة» وغيرها، وهذا واضح جدا في قصائده التي تتضمن الأساطير. وهذه اللغة الأسطورية التي اهتمَّ بها البياتي برزت أيضا في قصائد ليست الأسطورة جزءا من بنائها، كما في قصيدته "ديك الجن".[٣] التي تظهر فيها عبارات تضعنا في عوالم أسطورية: رأيتُ ديك الجن في الحديقة السرِّيه/ يضاجع الجنيَّه، تعود للأعماق، تموت في جزائر

---

[١] صبحي، محيي الدين، **الرؤيا في شعر البياتي**، ص٣١٣، و٣١٤.

[٢] البياتي، **عبد الوهاب، ديوان عبد الوهاب البياتي**، ج٢، ص٤٣٧و٤٣٨.

[٣] **المصدر السابق**، ج٢، ص٣٥٥.

المرجان،/ فالشاعر – هنا – لا يبني قصيدته من أسطورة بعينها، والإفادة الأسطورية «إنما تنزع إلى إضفاء جو أسطوري أو حالة شبه أسطورية على موضوع القصيدة، إن الشاعر – هنا – يوشك أن يكون صانع أساطير أو حكايات غريبة، هي أقرب إلى الأسطورة منها إلى الواقع، وهو وإن لم يرق إلى هذا تمام الرقي إلا أنه استطاع أن يشعر القارئ بوجود تلك الغلالة الأسطورية في قصيدته.»[1] وغير كثير في شعره.[2]

ولا يكتفي البياتي بذلك وإنما يتجه إلى لغة الأسطورة نفسها جاعلا منها لغة لقصائده، فتبدو ظاهرة التناص واضحة جلية فيها، وتظهر كأنها كتابة جديدة للأفكار التي وردت في الأسطورة، يقول بعد حديثه عن موت أنكيدو في قصيدته "مراثي لوركا"[3] مخاطبا "جلجامش" على لسان صاحبة الحان: لن تجد الضوء ولا الحياه / فهذه الطبيعة الحسناء / قدَّرت الموت على البشر / واستأثرت بالشعلة الحيَّة في تعاقب الفصول /، ومن يقرأ ملحمة جلجامش سيجد صاحبة الحان وهي تمنعه من متابعة رحلته في البحث عن الخلود تقول: إلى أين تمضي يا جلجامش؟ / الحياة التي تبحث عنها لن تجدها. / فالآلهة لمَّا خلقت البشر. / جعلت الموت لهم نصيبا. / وحبستْ في أيديها الحياة.[4] إنَّ التناص واضح بين نص الشاعر المذكور ومقطع الأسطورة، ويلاحظ في النص أيضا التكثيف الأسطوري، فقد اجتمع فيها أربع أساطير: أسطورة "جلجامش" ولقمان، وعائشة، -عشتار-، والعنقاء، دون أن يثقل ذلك القصيدة، ويلاحظ أيضًا التنوُّع في مصادرها الذي أغناها فكراً وفناً.

وتتعمَّق علاقته بالأسطورة وتترسَّخ في ديوانه "الذي يأتي ولا يأتي" الصادر عام ١٩٨٢م، وما يليه من دواوين شعريَّة، فتظهر العوالم الأسطوريَّة جلية فيها، وشاعرنا يذهب إلى أبعد من ذلك في تحويله الواقع المعيش إلى أسطورة، وهو–هنا– يخلق أساطيره، و«ينشئ الأسطورة الجديدة... يستطيع بها أن يرتفع بالواقعة الفرديَّة المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانيَّة العامَّة ذات الطابع الأسطوري»[5] فكثيرا ما يمزج الأسطورة بالواقع، ويحوِّل التاريخ –بأشخاصه وحوادثه ومدنه– إلى ما يشبه الأسطورة، فتتحول

[1] اطبمش، محسن، **دير الملاك دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر**، ص١٤٩.

[2] ينظر: البياتي، عبد الوهاب، **ديوان عبد الوهاب البياتي**، ج٣، قصيدة «عن وضَّاح اليمن والحب والموت»، التي تسيطر عليها عبارات أسطورية كثيرة ص٢٧.

[3] **المصدر السابق**، ج٢، ص٣٤٤.

[4] السوَّاح، فراس، **كنوز الأعماق، قراءة في ملحمة جلجامش**، ص ١٨٧و١٨٨.

[5] إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، ١٩٧٢، ص٢١٧.

شخصية الإسكندر الكبير، والمعري، وعمر الخيام، وغيرهم إلى أبطال أسطوريين، لا يختلفون عن غيرهم من الشخصيَّات الأسطوريَّة الحقيقيَّة.

ويعيد الأسطورة أحيانا أخرى إلى واقعها الأرضي الحقيقي الذي ولدت فيه، فيبدو التاريخ ماثلا أمامنا كأنه جزء من حاضرنا، كما في قصيدته "أغنية" التي مطلعها «يافا يسوعك في القيود» السابقة الذكر حين أرجع قصة صلب المسيح إلى أرض فلسطين التي ولد، ونشأ، وترعرع فيها.

الخاتمة:

لقد أظهر البحث أنَّ الأسطورة أخذت موقعا راسخا ومميزا في بناء القصيدة عند البياتي، فكان الشاعر كثير الالتصاق بها، وكان تركيزه منصباً على السمات المشتركة بينها والواقع المعيش مما أدَّى إلى تماهي كل منهما بالآخر في معظم قصائده، وغالبا ما كان يضفي على الواقع سمات أسطورية فيبدو شبيها بالعالم الأسطوري علما أن الأسطورة ليست جزءا منه.

وعرَّف البحث الأسطورة، وتناول دوافع الشاعر الذاتيَّة، والفنيَّة التي دفعته إليها، وبيَّن وظيفتها الفكريَّة، والجماليَّة في شعره، وطبيعة استخدامه لها، لقد بدأ استخدامه لها باستدعاء شخصيَّة أسطوريَّة واحدة في نصِّه الشعري، ثمَّ طوَّر هذا الاستخدام من حيث تنوُّع الأساطير، وتعدُّدها، وأسهم توظيفه للأسطورة في إضفاء أبعاد إنسانية على الأغراض الشعرية التي عالجها، وفي إغناء تجربته الفنية بما أمدَّها من إيحاء، وتكثيف، وعمق فكري، وغور في الزمان. وقد تمكَّن أيضًا من إقناعنا بتجربته هذه، وبضم أصوات قرَّائه إلى أصوات أبطال أساطيره وثوَّاره في مواجهة طغاة العالم.

قائمة المصادر والمراجع :

١- إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية**، الطبعة الثانية، بيروت: دار العودة، ودار الثقافة، ١٩٧٢ م.

٢- اطيمش، محسن، **دير الملاك دراسة نقديّة للظواهر الفنيّة في الشعر العراقي المعاصر**، الجمهورية العراقية: دار الرشيد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الدراسات – ٣٠١ – ١٩٨٢ م.

٣- إيلياد، ميرسيا، **ملامح من الأسطورة** : ترجمة حبيب كاسوحة، دمشق: منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية،١٩٩٥.

٤- ابن منظور، **لسان العرب**، (د.ط)مصر: دار المعارف، (د.ت).

٥- البيّاتي، عبد الوهاب، **ديوان عبد الوهاب البيّاتي**، الطبعة الثانية، بيروت: دار العودة، ١٩٧٩ م.

٦- جبور، عبد النور، **المعجم الأدبي**، الطبعة الأولى، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٩.

٧- حلاوي، يوسف، **الأسطورة في الشعر العربي المعاصر**، ط١، بيروت: دار الآداب، ١٩٩٤م.

٨- داود، أنس، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، المنشأة العامَّة للنشر والتوزيع والإعلان، (د.ت).

٩- داوود، أحمد يوسف، **لغة الشعر**، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨٠م.
١٠- السوَّاح، فراس، **كنوز الأعماق قراءة في ملحمة جلجامش**، الطبعة الأولى، قبرص: سومر للدراسات والنشر والتوزيع،١٩٨٧م.
١١- زايد، علي عشري، **استدعاء الشخصيَّات التراثيَّة في الشعر العربي المعاصر**، الطبعة الأولى، طرابلس: منشورات الشركة العامَّة للنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٧٨.
١٢- شتراوس،كلود ليفي، **الأسطورة والمعنى**، ترجمة صبحي الحديدي، اللاذقيَّة:دار الحوار للنشر والتوزيع،١٩٨٥.
١٣- شكري، غالي، **شعرنا الحديث إلى أين**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٧٨م.
١٤- صبحي، محيي الدين، **الرؤيا في شعر البيَّاتي**،دمشق: اتِّحاد الكتَّاب العرب، ١٩٨٦م.
١٥- صبحي،محيي الدين، **النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم**،الدار العربية للكتاب، الجماهيرية العربية الاشتراكية العظمى،١٩٨٨.
١٦- علي،عبد الرضا، **الأسطورة في شعر السيَّاب**، الطبعة الثانية، بيروت: دار الرائد العربي،لبنان،١٩٨٥.
١٧- عوض، ريتا، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٨م.
١٨- فرايزر،جيمس،**أساطير في أصل النار**: ترجمة يوسف ثلب الشام، الطبعة الأولى، دمشق:دار الكندي للنشر والترجمة والتوزيع،١٩٨٨.
١٩- فراي،نورثروب،**نظريَّة الأساطير في النقد الأدبي**: ترجمة حنَّا عبُّود،ط١،حمص: دار المعارف، ١٩٨٧.
٢٠- الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب،**القاموس المحيط**، الطبعة الثانية، مصر: مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ١٩٥٣م.
٢١- القعود، عبد الرحمن محمد، **الإبهام في شعر الحداثة**، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، عدد ٢٧٩، آذار ٢٠٠٢م.
٢٢- الكبيسي، طرّاد، **مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البيّاتي** ، دمشق:منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٤م.
٢٣- كليب، سعد الدين، **الأسطورة والرمز في الشعر المعاصر في سورية -١٩٦٠-١٩٨٠-**، رسالة ماجستير، نوقشت في جامعة حلب، ١٩٨٦م.
٢٤- وهبة،مجدي،وكامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، بيروت: مكتبة لبنان،ط١٩٨٤،٢.